



UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID

TESIS DOCTORAL

Representación del inmigrante subsahariano en el cine español contemporáneo: Aproximaciones a la condición poscolonial

Autor:

Eero Jesurun

Directora:

Dra. Montserrat Iglesias Santos

**DEPARTAMENTO HUMANIDADES: FILOSOFÍA, LENGUAJE Y
LITERATURA**

Getafe, diciembre de 2011

ÍNDICE

Capítulo 1. Introducción	5
1.1 Objetivos y metodología de trabajo	5
1.2 Objeto de estudio	24
1.3 La mirada del investigador desde una otredad poscolonial	35
Capítulo 2. La identidad española: cine y nación	53
2.1 ¿Qué es la identidad española?	53
2.2 La identidad española: pluralidades culturales	57
2.3 La identidad española: revisión de la mirada europeísta	72
2.4 ¿Cine nacional o cine español?	76
2.5 La identidad española hacia una condición poscolonial	7
2.6 El pensamiento de la negritud	118
Capítulo 3. La inmigración en el cine español	125
3.1 Imaginando al otro subsahariano	125
3.2 Lavapiés como imaginario multicultural	134
3.3 <i>Descongélate</i> : La integración asumida en Lavapiés	138
3.4 <i>El próximo Oriente</i> : Rescate de la mujer subalterna en España	144
3.5 Historias de amor con el sujeto inmigrante: posibilidades y decepciones	150
3.6 <i>Poniente</i> : ¿un compromiso social que ilusiona o decepciona?	156
3.7 <i>Extranjeras</i> : no-ficción y construcciones de la mujer inmigrante	164
3.8 Claves de algunos realizadores españoles	181

Capítulo 4. El viaje migratorio hacia España	201
4.1 El caso de Omer Oke: ¿realizador poscolonial en el cine español?	201
4.2 <i>Querida Bamako</i> como narrativa de documental-ficción	210
4.3 La influencia realista en <i>Querida Bamako</i>	216
4.4 La verosimilitud en <i>Querida Bamako</i> : Selección de actores subsaharianos	221
4.5 La verosimilitud en <i>Querida Bamako</i> : Copiando la narrativa de <i>Reds</i>	224
4.6 Testimonios como narrativa cinematográfica	235
4.7 La construcción literaria de los testimonios	241
4.8 Traducciones de los testimonios como práctica y metáfora	245
4.9 La relación entre los testimonios y la narrativa de ficción	254
4.10 La relación entre los testimonios y la tradición cinematográfica	258
4.11 Comparación de las narrativas <i>Querida Bamako</i> y <i>14 kilómetros</i>	261
4.12 Orientalismo en <i>Querida Bamako</i> y <i>14 kilómetros</i> : banda sonora y guion	273
4.13 Imágenes de altamar, pateras y un atlántico negro	280
4.14 Representación de fronteras en <i>Querida Bamako</i> y <i>14 kilómetros</i>	288
4.15 Unos cambios de significado cultural en <i>Querida Bamako</i> y <i>14 kilómetros</i>	296
Capítulo 5. Género en la representación subsahariana	305
5.1 La mujer y las mujeres como construcción cultural	305
5.2 Género e identidad en el contexto subsahariano	312
5.3 Aportaciones para identidades subsaharianos de género	318
5.4 Representación del hombre en <i>Querida Bamako</i> : padre y ser moral	328
5.5 Representación de la mujer en <i>Querida Bamako</i> : madres y prostitutas	337
5.6 Las condiciones de género en <i>14 kilómetros</i>	353
5.7 <i>Princesa de África</i> : ¿Sujetos migrantes del exotismo al transculturalismo?	359
5.8 La representación infantil: El viaje de una princesa: Marem	380
5.9 El hombre migrante en <i>Princesa de África</i> : emparejamiento intercultural	388
5.10 Autobiografía de Sampayo: ¿literatura orientalista o texto poscolonial?	394
5.11 <i>La causa de Kripan</i> : ¿Una causa feminista?	405
5.12 <i>La causa de Kripan</i> : La ficción de hombres y el documental de mujeres	422
5.13 <i>Moolaadé</i> y Sembene: temas, lenguajes y estilos en <i>La causa de Kripan</i>	426

5.14 El sujeto diáspora: la representación híbrida en <i>La causa de Kripan</i>	439
5.15 Símbolos de la diáspora: la tecnología y la naturaleza	447
5.16 La diáspora como modelo multicultural en <i>La causa de Kripan</i>	451
 Capítulo 6. Conclusiones	 455
6.1 Distintas definiciones de cultura plural en el cine español	460
6.2 Voces enunciantes del cine español	474
6.3 La condición de las mujeres subsaharianas como estrategia cultural	482
6.4 Observaciones finales	488
 Bibliografía	 489- 512
 Anexo: Foto imágenes de las películas seleccionadas	

1. Introducción

1.1 Objetivos y metodología

El desplazamiento es un tema crucial en este trabajo. La propuesta de la presente investigación se centra en la representación del inmigrante subsahariano en el cine español contemporáneo. El interés por estos viajes transnacionales surge principalmente por un motivo: mi curiosidad por la configuración de una sociedad contemporánea cambiante dentro de las fronteras españolas y la consiguiente reflexión sobre las distintas interpretaciones que provocan en el imaginario español los sujetos itinerantes poscoloniales. Como apunta Montserrat Iglesias «pocos fenómenos tienen tanta repercusión en la construcción de la identidad cultural de una sociedad como los movimientos migratorios (2010: 9)». La integración de pueblos diversos es un desafío cultural que afrontan España y muchos otros países: «Las sociedades europeas son cada vez más plurales y multiculturales, reflejando nuevas cartografías identitarias (Ibíd: 10)». La necesidad de diseñar un marco intelectual coherente acerca de los efectos del traslado fronterizo, las identidades españolas cambiantes y cómo aparecen representados en la gran pantalla los migrantes del continente africano es evidente en el área de las Humanidades. Por este motivo, muchos académicos ponen de relieve que, en el contexto europeo, es posible entender que «la presencia del Otro inmigrante sirve como un catalizador para aglutinar la unidad europea por encima de sus diversidades nacionales, especialmente cuando ese Otro es percibido como una amenaza a la identidad colectiva y a sus formas de vida (Iglesias 2010: 10)».

Me gustaría profundizar en esta nueva dinámica del Uno y el Otro en el cine español contemporáneo. Para ello centraré mi reflexión en el imaginario cultural de cuatro películas sobre la inmigración subsahariana de reciente estreno en España: *Querida Bamako* (2008), de Omer Oke y Txarli Llorente, *14 kilómetros* (2008), de Gerardo Olivares, *Princesa de África* (2008), de Juan Laguna y *La causa de Kripan* (2009), de Omer Oke. Me referiré principalmente a Oke, Olivares y Laguna por haber sido ellos el motor artístico de la ideología existente tras estas cuatro novedosas narrativas sobre la inmigración subsahariana en el contexto de la sociedad española puesto que, como afirma Isabel Santaolalla: «Si hace poco había sido el gitano el

arquetípico Otro de la sociedad y cultura españolas, hoy en día – fundamentalmente a partir de comienzos de los noventa – ha empezado a compartir ese espacio con inmigrantes de diversa procedencia (2005:120)». Además, el reconocimiento positivo de las citadas obras en diversos festivales de cine muestra el interés creciente de la sociedad por los viajes subsaharianos hacia España. Estas películas nos presentan historias que ofrecen una alternativa a las reflejadas en los medios de comunicación. Motivados por una urgencia social, estos tres realizadores subrayan el fenómeno humano de la inmigración como una potencial fuerza transformadora para España y nos invitan a entender mejor al sujeto subsahariano inmigrante que la prensa española presenta. La opinión pública occidental, según el académico Sami Naïr, mantiene «un discurso alarmista y paranoico frente al peligro, la amenaza, la invasión y la avalancha que constituirían los hombres y mujeres inmigrantes (2006: 14)».

Ya desde los años noventa, se puede observar en la gran pantalla la presencia de imágenes novedosas que abordan temas de carácter urgente:

Lo que llama la atención es que casi todos los cineastas se preocupan por la representación de una realidad social, aunque ahora de una manera nueva. Muchos de los cineastas ya consagrados, que antes se preocupaban de temas bien diferentes, ahora empiezan a enfocar temas relacionados con la realidad social, aunque manteniéndose fieles a su propio estilo de hacer cine (Feenstra y Hermans 2008: 11).

Esto me ha llevado a evaluar una alternancia de imágenes del cine y la literatura para ahondar en la comprensión de las transformaciones culturales que la inmigración, fenómeno de extraordinaria relevancia social en España, implica. Resumiendo grosso modo mi intención, pretendo analizar la construcción cultural de los viajeros del continente africano como sujeto cinematográfico español, centrando la atención sobre los viajes de inmigrantes subsaharianos tan habituales en los últimos años. Para ello analizaré la revisión cultural iniciada por Oke, Olivares y Laguna, quienes denuncian una imagen superficial del inmigrante subsahariano en el contexto español. En las obras de estos directores el inmigrante se convierte en el agente, y no solo el objeto, del discurso sobre la otredad subsahariana. Se observa en ellas un cambio de perspectiva bajo la que el inmigrante ya no es solo objeto de una mirada occidental, sino que toma las riendas como sujeto protagonista. Los agentes del discurso filmográfico de estas cuatro obras son los propios participantes del peligroso viaje desde las tierras africanas hasta las playas de España, quienes, eventualmente, llegarán a influir en ciertos cambios culturales de la sociedad española.

Es común hoy en día asumir que pertenecemos a un mundo que llamamos «globalizado», donde el encuentro entre culturas es un requisito indispensable para la ciudadanía plena. Este esquema multidimensional parece fomentar la idea de un mundo mucho más abarcable gracias a la intensidad de las conexiones (Robertson, 1992). Pero a la vez que el intercambio entre pueblos puede aportar enorme riqueza a nuestro entendimiento de la propia cultura, también puede ser fuente de conflictos culturales en el imaginario autóctono. Las aproximaciones textuales y cinematográficas disponibles en España que exponen el punto de vista del Otro son mínimas por el momento aunque, según afirma Verena Berger, actualmente la problemática de la inmigración posee mayor visibilidad en muchas obras españolas:

El número creciente de novelas, piezas teatrales, documentales y largometrajes sobre la problemática inmigratoria en España subraya la importancia cultural del fenómeno. Sin embargo, durante mucho tiempo temas como la emigración española o la inmigración de extranjeros a España han estado más bien ausentes de las pantallas cinematográficas (2007: 186).

Debido precisamente a esa tradicional ausencia en la narrativa filmográfica española de un discurso sólido sobre la otredad y sobre el impacto cultural de los flujos migratorios, es necesario llevar a cabo un análisis crítico de las obras recientes que tratan este fenómeno. Según Pietsie Feenstra y Hub. Hermans: «La indagación sobre el proceso de identidad y sobre el concepto de identidad nacional o regional ha llegado a ser nuevamente actual, ahora que los problemas de estado-nación, europeización y globalización se presentan diariamente en la prensa internacional (2008: 12)». Particularmente destaca la representación que se ofrece del inmigrante subsahariano en el cine español. Podemos considerar su presencia filmográfica en distintas narrativas españolas como una estrategia cultural común presente en varios directores recientes. La aproximación que llevan a cabo hacia el personaje subsahariano reconoce ciertos significados culturales que han emergido con las nuevas fronteras europeas y desvela un imaginario particular sobre la inmigración en España. De hecho, Montserrat Iglesias llama la atención sobre la «africanización» en muchas obras artísticas españolas de los que están al margen de la sociedad (Iglesias 2010: 15).

Sin embargo este imaginario que dibuja una presencia excesiva del continente africano no representa la realidad española. Según los datos establecidos por el INE en el año 2010, la nacionalidad con mayor número de extranjeros empadronados en España es la rumana, que supone el 14,1% del total de inmigrantes. Por grupos de países los más numerosos proceden de la UE; por ejemplo, Reino Unido y Alemania constituyen

el 41,7% de este colectivo. El segundo conjunto numeroso son los inmigrantes procedentes de América del Sur. A pesar de que el INE ha constatado un ligero descenso de inmigrantes de Ecuador, Colombia y Bolivia, este bloque de inmigrantes representa, junto con otros ciudadanos de países sudamericanos, un 24,8%. En tercer lugar se sitúan los inmigrantes procedentes de países africanos que representan un 18,8% de la población extranjera en España. Resulta necesario matizar el empleo generalizado de la palabra africano en las estadísticas oficiales del INE, ya que hay que distinguir que el 13,4% son originarios de Marruecos y el 5,4% son clasificados como subsaharianos. El tono alarmista ante la inmigración africana en ciertos medios de comunicación revela poco sobre la vida que llevan los sujetos clandestinos en España. Al contrario, parece mostrarnos más bien una proyección temerosa de algunos españoles ante la variedad cultural extranjera. Según Parvati Nair:

Desde el inicio hace unos veinte años de los flujos migratorios importantes hacia y a través de España, las imágenes y sonidos de la diferencia cultural se han convertido en conocidos lugares comunes, aunque no necesariamente aceptados, por los visitantes y residentes (...) en España (mi traducción).¹

Es mi intención en este trabajo revisar algunas películas que pueden aportar información acerca de las tendencias existentes en el discurso del cine español sobre la representación de la otredad subsahariana y también poner de manifiesto la existencia de algunas lagunas a la hora de generar agentes con voz propia representativos de dicha inmigración. Es decir, el trato que ha recibido el personaje subsahariano en los guiones recientes sobre las migraciones refleja miradas parciales que dejan de lado la voz del inmigrante subsahariano. Esto nos obliga a reflexionar sobre una clave importante: ¿dónde ubican los cineastas los lugares de enunciación del Uno y del Otro? Las cuatro obras seleccionadas para este trabajo toman un punto de partida diferente a la mayoría de las películas españolas previas. Particularmente, me interesa ahondar en su diferencia con todas aquellas películas que carecen de espacios donde los subsaharianos sean expuestos con su propia voz.

Ciertas producciones recientes se han interesado por el tema y/o el efecto de la inmigración desde una mirada intrínsecamente española. En mi opinión, estas producciones incorporan el tema de la inmigración desde el continente africano con

¹ Cita original: «Some twenty years on since the start of substantial immigration flows into and through Spain, the sights and sounds of cultural difference have now become largely common place, though not necessarily acceptable, to visitors and residents (...) in Spain (Nair 2004: 103)».

ciertos sentimientos de buenismo que permiten al grupo dominante, en este caso los cineastas españoles, tranquilizar su conciencia hacia el Otro (Martínez-Carazo 2010: 189). Entre ellas se encuentran *Las cartas de Alou* (1990), de Montxo Armendáriz, *Bwana* (1996), de Imanol Uribe, *Poniente* (2002), de Chus Gutiérrez, *Descongélate* (2003), de Dunia Ayaso y Félix Sabroso, *Extranjeras* (2003), de Helena Taberna y *El próximo Oriente* (2006), de Fernando Colomo. La selección de estas obras responde también al hecho de que forman parte de un género europeo identificado por Isolina Ballesteros como cine migratorio, esto es, películas que aparecieron a partir de los años noventa y que destacan, sobre todo, por conectar raza, masculinidad y clase como las características principales de la inmigración. Ballesteros señala un patrón cultural en este tipo de cine, existente también en España, al considerar muchos realizadores el desplazamiento foráneo como un fenómeno de género: en su mayor parte es un cine que trata sobre migraciones de hombres (2005: 4). Sin embargo, Ballesteros reconoce un reciente incremento en España de narrativas cinematográficas que también consideran el flujo de mujeres entre fronteras (ibíd: 5).

En las películas producidas antes de 2006, en su gran mayoría restringidas a rodajes dentro de las fronteras españolas, no se pretende una representación exhaustiva, ni se ofrecen imágenes completas de la inmigración actual en España. Esto significa que la presencia del personaje subsahariano como sujeto protagonista en el cine español había sido hasta entonces casi nula (excepto en el guion revolucionario de *Las cartas de Alou*). Soy consciente sin embargo de que ningún estudio académico debe exagerar el impacto cultural de las obras cinematográficas que pretendo analizar en este trabajo, ni asumir que son evidencia suficiente para celebrar una multiculturalidad sin evaluar previamente las motivaciones de los realizadores para representar al inmigrante subsahariano.

Hasta el momento he encontrado pocas películas españolas que se preocupen principalmente por los desplazamientos migratorios hacia países europeos. No obstante, una primera mirada al conjunto de películas disponibles en España revela que, a pesar de esta escasez, hay un intento por captar distintas realidades, sobre todo, las provenientes del colectivo subsahariano, cuyas experiencias parecen despertar más interés que las de otros grupos de recién llegados a España. En estos largometrajes los directores españoles mantienen su propia ideología acerca de la representación de la otredad sin llevar a cabo un discurso intelectual sustancial del potencial cultural del

inmigrante y, como consecuencia, sus personajes subsaharianos carecen de agencia transformadora en los textos visuales.

Por este motivo, el caso de los cineastas Oke, Olivares y Laguna es particular, puesto que pertenecen a una minoría de realizadores que, con sus obras, allanan el camino hacia aproximaciones transnacionales, otorgando un destacado protagonismo al sujeto subsahariano sin olvidar al mismo tiempo temas que afectan a la mujer inmigrante. Me parece especialmente interesante que les fascine el desplazamiento del sujeto antes de llegar a España o la trayectoria de retorno desde España, ya que incorporan realidades de las experiencias subsaharianas que nunca se habían visto en la gran pantalla española. De hecho, estos directores son una rareza por haber rodado narrativas exclusivamente basadas en la enunciación del ser inmigrante en un contexto español y, además, por haber situado a sus personajes geográficamente fuera de España durante gran parte de la película. Se emplea de este modo al sujeto inmigrante subsahariano como protagonista para contar una historia transnacional que tiene lugar en territorio africano. Estos realizadores no solamente sacan a la luz a aquellos que están al margen de la sociedad española, sino que no dudan de que en el futuro protagonicen transformaciones en la sociedad de acogida.

Probablemente la escasa producción de este tipo de obras migratorias se verá ampliada en la medida en que aumente la presencia de realizadores españoles que pertenezcan a la segunda generación; es decir, los hijos de estos inmigrantes recién llegados podrán llevar a la gran pantalla sus obras y contribuir presumiblemente al fin de dicha escasez actual. Muchas de las investigaciones literarias sobre inmigración desde la perspectiva del propio viajero se encuentran en un estado inicial y suponemos que las nuevas generaciones, los hijos españoles de los inmigrantes, irán desarrollando proyectos que relaten sus experiencias particulares. Según observa Montserrat Iglesias: «Sin acceso a la propia enunciación de su experiencia, el inmigrante permanece como el Otro que es nombrado y definido; una imagen construida producto de una abstracción, proclive al estereotipo (...) (2010: 12).» España, donde «gran parte de la ‘segunda generación’ [de inmigrantes] se encuentra aún en el colegio (Conte 2010: 52)», se diferencia de otros países europeos, donde la presencia de la segunda generación ha sido plasmada en movimientos cinematográficos que han explorado la dimensión interior de los protagonistas del continente africano, como el «cine Beur» en Francia y el «Black

cinema» en el Reino Unido.² Hasta el momento de la redacción de esta tesis, los cineastas españoles de una segunda generación que desarrollen historias sobre la inmigración aún siguen siendo un fenómeno inexistente (salvo el realizador Santiago Zannou), tal y como explica José Enrique Monterde:

Probablemente, lo tardío de la inmigración [en España] en relación a Francia, Alemania o Gran Bretaña pueda explicar esa demora [del cine migratorio surgido de la primera o segunda generación] que, probablemente, se verá modificada en tiempos venideros (2008: 15).

Las cuatro obras analizadas en este trabajo suponen una aproximación inicial que aporta una mirada alternativa a la del imaginario español. Nos ofrecen un mundo migratorio, desconocido en el contexto español, que M. Iglesias subraya como una necesidad esperada, un espacio que permite esa enunciación propia de la experiencia migratoria (2010: 12). Además es fundamental no olvidar que cualquier tratamiento del inmigrante subsahariano como héroe de narración debería implicar una consideración de su pasado histórico-colonial. En otras palabras, no es posible evaluar a un sujeto procedente de tierras africanas sin reconocer la condición poscolonial que le caracteriza en la literatura y la política de muchas partes del mundo.

Sin conceder un valor excesivo al significado de las cuatro películas que se analizan en este trabajo, creo que esta nueva presencia del inmigrante subsahariano implica cierta revisión de lo que es ser español hoy en día. Las construcciones culturales que defienden patrones de «españolidad» frente a una otredad no europea, parecen estar mitigadas por el creciente interés hacia las últimas tendencias de la globalización y por una concienciación sobre la multiculturalidad desarrollada en los Estudios Culturales y la Crítica Poscolonial. Los desplazamientos entre sociedades juegan un papel importante en este fenómeno de cambios socioculturales, como se observa en la España actual, miembro de esta mega-estructura legal a través de la cual se desplazan los trabajadores que se llama Unión Europea: «la modernización de España y su equiparación con otros [países] del ámbito europeo ha supuesto asistir en primera línea al fenómeno de la inmigración (Cornejo-Parriego 2007: 126)». Además, el fenómeno

² Oke es originario de Benin y licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universidad del País Vasco y *Querida Bamako* fue su primer documental. Gerardo Olivares y Juan Laguna son españoles y han pasado tiempo residiendo y viajando por varios lugares del continente africano. Olivares ya había dirigido películas con el tema subsahariano en *Caravana* (2005) y *El gran final* (2005). Laguna ha dirigido el documental *Bereberia the rendezvous* (2002) sobre músicos de distintas nacionalidades en Marruecos.

actual de la globalización permite la posibilidad de conocer las culturas que están fuera de las fronteras de la UE: sus particularidades, sus modos de comunicación, sus expectativas y sus tradiciones.

Es esta una tendencia que no escapa a los cineastas ya citados y a su trabajo. Las producciones *Querida Bamako* y *14 kilómetros* subrayan la peligrosidad del viaje a España, en el cual los participantes arriesgan su vida, y exploran el cerrado mundo de la inmigración clandestina con la aportación de testimonios para crear después una historia de ficción. Curiosamente, estos guiones tienen una llamativa similitud porque ambos presentan a un trío de protagonistas subsaharianos, dos hombres y una mujer, que se encuentran en su camino de emigración a España.

Querida Bamako es una ficción-documental cuyo protagonista-narrador, Moussa, tiene que abandonar su aldea en Burkina Faso para buscar trabajo. Decide marcharse a España y, durante el trayecto, coincide con otros dos viajeros, Justin y Kadhy. Estos tres compañeros se hacen amigos mientras se enfrentan a diversas duras realidades como la hambruna, la incertidumbre de llegar a España, las dificultades añadidas para las mujeres inmigrantes u otros temas que reflejan las condiciones miserables a las que se enfrenta el sujeto subsahariano que se traslada clandestinamente por territorios africanos. Además, en la película aparecen unas entrevistas reales con inmigrantes subsaharianos que hablan directamente a la cámara sobre sus experiencias personales. *Querida Bamako* se estrenó en la 55ª edición del Festival de Cine de San Sebastián en septiembre de 2007 y posteriormente, el 19 de octubre del mismo año, en los cines comerciales de España. El productor de *este largometraje*, Joxe Portela, fue galardonado en el citado Festival con el «Premio Ibaria a la Mejor Iniciativa de Producción Vasca». Omer Oke también fue reconocido por la prensa por su primera producción cinematográfica y fue invitado a otros concursos para presentar esta ópera prima.

El mismo año de la aparición de *Querida Bamako*, Gerardo Olivares estrenó *14 kilómetros* en la 54ª edición del Festival de la Semana Internacional de Cine de Valladolid y ganó «La Espiga de Oro». Esta película pone de relieve las condiciones apremiantes del viaje migratorio por tierras africanas a través de una mujer subsahariana, Violeta, que emigra para evitar un matrimonio forzado por su familia. Durante el traslado coincide con dos hermanos subsaharianos, Bubba y Mukela, que intentan llegar a España. Basada en entrevistas realizadas por Olivares, esta película fue rodada como ficción. También en ella se tratan temas como la hambruna o la dificultad

del viaje a través de territorios desérticos, pero se hace mayor hincapié en ciertas problemáticas, como la prostitución, a las que debe enfrentarse la mujer subsahariana para luchar por su supervivencia. El trabajo de Olivares como realizador ya era conocido por su empleo de personajes subsaharianos, tanto en el documental *Caravana* (2005) como en la ficción *La gran final* (2007), siendo esta última la primera película española en la historia del festival de Valladolid que alcanzó prestigio internacional.

Las producciones *Princesa de África* y *La causa de Kripan* ponen el foco de atención en otro tema importante: el retorno del inmigrante subsahariano a su país. Laguna y Oke muestran la complicada vida de estos hombres subsaharianos, participantes de la diáspora africana instalados ya desde hace algunos años en España como sociedad de acogida, que deben al mismo tiempo enfrentarse a las tradiciones culturales de su lugar de origen.

En *Princesa de África*, el protagonista masculino, Pap N'Diaye, practica la poligamia sin ningún tipo de cuestionamiento personal cuando visita Senegal, su tierra natal. Pap se nos presenta como un marido desubicado en su matrimonio con tres mujeres, dos senegalesas y una española. Es precisamente la presencia de la protagonista española, Sonia Sampayo, lo que hace esta película más curiosa, puesto que ella representa el difícil equilibrio entre los valores occidentales y las prácticas tradicionales senegalesas. Juan Laguna, director español formado como músico, solo había rodado un largometraje anteriormente, el documental *Berebería the Rendezvous* (2003). Por *Princesa de África*, que se proyectó por primera vez en la 6ª edición del Festival de Cine Africano de Tarifa, recibió el premio al «Mejor Documental». Poco después del estreno, Sampayo publicó una autobiografía donde cuenta su visión sobre las experiencias vividas en la película: la poligamia vista desde su perspectiva como un desafío cultural para una mujer española. El libro fue publicado en España bajo el mismo título que la película: *Princesa de África* (Editorial Planeta: Barcelona, 2009).

En *La causa de Kripan* el protagonista subsahariano se muestra contrario a una tradición cultural, la ablación, que afecta a muchas de las mujeres de su país de origen. Su retorno es un acto de resistencia. El protagonista, Alassane, quiere, en un intento heroico, evitar que su familia practique la ablación de su hija y se ve obligado a volver inesperadamente a Burkina Faso para impedir este acto. Alassane cuenta con el apoyo de los vecinos del pueblo vasco de Kripan, donde este inmigrante subsahariano está afincado. Esta narración se propone mostrar, en términos generales, el difícil conflicto entre los valores de la modernidad y la tradición. A finales de 2009 se estrena *La causa*

de Kripan en la 55ª edición del Festival de la Semana Internacional de Cine de Valladolid, obteniendo la «Mención Especial del Jurado» y el «Premio del Público por ser un solidario encuentro de culturas para erradicar costumbres ancestrales tan inhumanas como la ablación de las mujeres».

Estas dos últimas películas muestran la identidad híbrida de sus protagonistas configurada a través del contacto con la cultura española y la adaptación a la sociedad de acogida. Esta hibridez refleja un proceso circular de la diáspora que conecta el viaje fuera del territorio africano con el retorno. Uno de los temas que me parece más interesante estudiar es, precisamente, cómo estos realizadores muestran a sujetos subsaharianos que vuelven a su tierra natal como personas culturalmente cambiadas.

Otro aspecto que me parece interesante resaltar es el papel que desempeñan los festivales de cine en las obras españolas. A través de estas vías establecidas estas cuatro películas acudieron a las sedes oficiales de la distribución cinematográfica en Europa, donde sus directores fueron reconocidos con el prestigio convencional y acogidos por toda la infraestructura de los medios de comunicación y de la industria cinematográfica internacional antes de llegar a las salas comerciales de algunas ciudades de España.

En la presente investigación, evaluaré estas obras de Oke, Olivares y Laguna, cuyas ficciones sobre la otredad subsahariana han sido premiadas como trabajos originales, obras sencillas que muestran la resistencia y la capacidad de adaptación del sujeto inmigrante subsahariano. Los premios otorgados implican que el sector cinematográfico valora estos discursos alternativos de la otredad como una fuerza transformadora poco reconocida, pero que necesita ser considerada con más atención. ¿Qué hace que estas narrativas e imágenes supongan una vía enriquecedora de conocimiento sobre el sujeto inmigrante para el espectador occidental? Una clave que me interesa destacar es que el protagonismo del «ser español» de muchas películas recientes deja paso ahora a la exploración del «ser inmigrante»; es decir, se ha producido un cambio en el enfoque de las historias de inmigración clandestina del continente africano. Estas obras suponen una reflexión alternativa que aparece en menor medida en otras narrativas filmográficas del cine español contemporáneo. El espectador llega a entender una forma de oposición a la metrópolis europeo/española, que no es tanto una deconstrucción de la cultura dominante/española como una variada dinámica de los lugares de enunciación del Uno y del Otro; y, de este modo, llega a valorar el poder escuchar la voz del sujeto inmigrante de tierras africanas que antes no ocupaba un espacio en los guiones españoles. Sin embargo, desde el ámbito académico, queda

mucho análisis por realizar sobre la representación del inmigrante subsahariano en la pantalla española. Por este motivo, en esta investigación nos interesa tener en cuenta la perspectiva de los Estudios Culturales y el Poscolonialismo para llevar a cabo una interpretación sustantiva de estas cuatro obras. Como explica, entre otros, Chris Barker, los Estudios Culturales tienen una función destacada en las prácticas discursivas de la representación:

Una gran parte de los estudios culturales se centra en (...) cómo el mundo está socialmente construido y representado por y para nosotros de modos significativos (...) incrustados en los sonidos, las inscripciones, objetos, imágenes, libros, revistas y programas de televisión. Son producidos, promulgados, empleados y comprendidos en contextos sociales específicos (mi traducción).³

Asumiendo esta perspectiva, la pregunta que sin duda se plantea el profano en el cine español es: ¿cómo fiarse de la representación que produce el texto cinematográfico del sujeto inmigrante subsahariano? ¿Cómo saber qué ha hecho el cineasta para aproximarse a la realidad del sujeto recién llegado? Un poco de revisión histórico-cultural puede ayudarnos a comprender el mosaico de posibilidades y riesgos que conlleva, según los criterios de Barker (2008), la representación de imágenes culturales de minorías, poscoloniales y/o de la inmigración. Como apunta este académico anglosajón, la influencia del marxismo, las teorías deconstruccionistas, el psicoanálisis, el darwinismo, la hermenéutica y las teorías literarias del poscolonialismo que replanteaban aspectos de género, raza o clase, han contribuido, dentro del área de los Estudios Culturales, a cuestionar las creencias tradicionales –incluyendo el canon mundial de literatura– sobre la supremacía del autor del texto o el papel del cineasta. Efectivamente, Barker y otros especialistas en los Estudios Culturales apuntan que, a partir de los años ochenta y bajo la influencia de una literatura clasificada como “poscolonial”, comienzan a cuestionarse esas creencias tradicionales. Ya no se admite una sola voz, sino muchas voces y todas con el mismo valor. Como es bien sabido el canon se puede reinventar desde los Estudios Culturales. Al igual que la producción, la

³Cita original: «A good deal of cultural studies is centred on (...) how the world is socially constructed and represented to and by us in meaningful ways (...) embedded in sounds, inscriptions, objects, images, books, magazines and television programmes. They are produced, enacted, used and understood in specific social contexts (Barker 2008: 7-8)».

recepción de textos cinematográficos adquiere nuevas dimensiones: las proyecciones de imágenes en la gran pantalla pueden verse bajo la perspectiva del papel del realizador; o desde la perspectiva de género; o desde las reivindicaciones poscolonialistas sobre el valor del texto escrito en la lengua de los colonizados y traducido a la lengua de los colonizadores; o desde la consideración de la literatura denominada de emigración o diáspora como resistencia. El cine, su práctica, muestra así su gran capacidad de adaptación o absorción de aquello que le rodea.

Junto a las teorías literarias del Poscolonialismo, nacen en la década de los sesenta los Estudios Culturales, en auge hoy en día, y su desarrollo posterior cobra fuerza en las universidades de Gran Bretaña como una necesaria y valiente respuesta a una visión de la literatura y la cultura que atiende exclusivamente a textos canonizados. Muestran en especial una tendencia a examinar, en general, aspectos de construcción y/o representación de identidad y de prácticas de consumo cultural. No son un grupo homogéneo de teorías y métodos, sino un ámbito de estudio articulado por múltiples discursos que tienen en común su objeto de análisis: la cultura en su totalidad, entendida como los textos y prácticas de la vida cotidiana (Storey, 1996), y también como las formas y actividades culturales en el contexto de las relaciones de poder que condicionan su producción, circulación, estructuración y recepción (Bennett, 1998).

Como puntualiza Barker, pese a la falta de un área de estudio claramente definida, o una metodología teórica unificada, sí existe un interés central para los Estudios Culturales: la convicción de que son una forma de análisis comprometida, por lo cual los trabajos en este campo buscarán conectarse con las cuestiones sociales reales que se vislumbren en las producciones culturales estudiadas. Después de Gran Bretaña, la expansión principal de los Estudios Culturales tuvo lugar en los Estados Unidos. Su carácter interdisciplinar permite que el investigador recurra a distintas corrientes intelectuales para llegar a una estructura de entendimiento cultural (Barker, 2008). El empleo del cine ayuda a entender construcciones complejas como son la globalización, la inmigración, la identidad y la condición femenina. Como explica Stuart Hall, en el contexto de los Estudios Culturales, no es tan importante cómo se definen estos conceptos, sino cómo se interpretan en el ámbito de las estructuras de poder y política cultural (Barker 2008: 5). Podemos, en consecuencia suscribir el punto de vista de que un argumento básico para entender la representación de la figura del inmigrante subsahariano en el cine español es averiguar cómo se le representa, para quién y con qué

objetivo. En suma: textos siempre en contexto. En la investigación presente se consideran las narrativas cinematográficas en sus contextos culturales.

En las universidades españolas, los Estudios Culturales se han desarrollado históricamente, sobre todo, en asociación con los Departamentos de Filología Inglesa y Teoría de la Literatura, constituyendo en ellos una línea de investigación emergente que se aprecia cada vez más. A pesar de la expansión internacional de los Estudios Culturales, en España queda mucho por hacer en esta área interdisciplinar (Cornut-Gentile, 1999; Martín Alegre, 2001), aunque desde hace algunos años se vienen organizando congresos desde esta perspectiva e investigadores de diversas áreas van realizando importantes aportaciones. Dentro del ámbito de los Estudios Culturales, el presente trabajo no prioriza ninguna aproximación y asume la naturaleza parcial de los diversos enfoques (Barker 2008: 6-7); es decir, se cuestiona la distinción entre cultura alta/culta y baja/popular; se problematiza la construcción estrecha del canon literario, y se urge a la ampliación del estudio literario para incluir las funciones de cada texto en su contexto determinado.

A la hora de clasificar la evolución de los Estudios Culturales, Chris Barker (2008: 12-22) y Simon During (2007: 2-18) consideran que existen tres fases principales, que marcan los cambios de énfasis significativos que han afectado tanto al estudio de la literatura como al de la cultura:

1ª) La fase culturalista de los años sesenta, en la que el principal desafío procedía de la apropiación del concepto de cultura por parte de una minoría elitista, con lo que el interés se centraba en extender ese concepto para incluir así otros textos diferentes a los canonizados.

2ª) La fase estructuralista de los años setenta, en la que el interés radicaba en investigar las relaciones entre textualidad y hegemonía (Saïd).

3ª) La fase postestructuralista o fase del materialismo cultural, ya en los años ochenta y noventa, que refleja básicamente el explícito reconocimiento de la pluralidad cultural (Bhabha, Spivak, Gilroy, Brah).

En la investigación presente, he adoptado una perspectiva amplia que considera los Estudios Culturales y las aproximaciones de la Crítica Poscolonial. No me parece teóricamente válido considerar que Occidente y el continente africano históricamente hayan pertenecido a sistemas culturales separados. El tratamiento del sujeto subsahariano obliga a uno a enfrentarse a la herencia colonial europea en muchos países

africanos; es decir, hay que evitar una consideración de la cultura subsahariana como un ámbito exclusivo o aislado sin tener en cuenta que las experiencias de estos inmigrantes transforman a la sociedad de acogida. Los colonizadores europeos introducían alteraciones culturales en los lugares que ocupaban y la formación de una identidad subsahariana contiene raíces europeas. Uno puede deplorar esta influencia colonizadora, pero es imposible descartar su impacto en las construcciones del Otro. Los frutos de las mezclas culturales que se produjeron bajo estrategias coloniales están ahora incorporados en estos sujetos inmigrantes que llegan a España y en sus experiencias vividas en el mundo contemporáneo – las fronteras del espacio del imperio colonial se cruzan para crear un espacio horizontal (Ashcroft 2001: 183). Saïd utiliza un enfoque relevante para entender la otredad: el análisis de cómo Oriente «fue (y es) abordado sistemáticamente como objeto de aprendizaje, descubrimiento y práctica (1997: 73)». El desplazamiento de la inmigración subsahariana a España crea una interpretación cultural de la otredad distinta y amplia.

Sin rechazar el importante papel de los Estudios Sociales u otras disciplinas científicas, uno de los posibles caminos interpretativos es entender la presencia de una condición poscolonial en las obras de Oke, Olivares y Laguna. Sus largometrajes transforman la imagen del inmigrante subsahariano de un objeto convencional a un agente significativo. Afirman Ella Shohat y Robert Stam que la aproximación poscolonial puede construir identidades de convergencia conflictivas pero obtiene un resultado cultural deseado:

En términos contemporáneos, la teoría poscolonial se preocupa de manera muy eficaz de las contradicciones culturales generadas por la circulación global de los pueblos y los bienes culturales en un mundo mediado e interconectado, lo que resulta en sincretismos de mercancías y medios de comunicación (mi traducción).⁴

Los directores analizados en este trabajo ayudan a entender a los sujetos que han llegado a las playas costeras y sus historias cinematográficas pueden ampliar el conocimiento académico sobre el desplazamiento procedente de las ex-colonias europeas. Además, considero que la sociedad española puede beneficiarse de estas obras minoritarias como medio de cuestionamiento sobre el empleo político de las identidades culturales. Englobadas dentro de las narrativas de la otredad tan actuales,

⁴ Cita original: «In contemporary terms, postcolonial theory deals very effectively with the cultural contradictions generated by global circulation of peoples and cultural goods in a mediated and interconnected world, resulting in commodified, mass-mediated syncretism (Shohat y Stam 1994: 42)».

las cuatro películas de Oke, Olivares y Laguna adoptan una metodología ya presente en otras producciones fílmicas. Como explica Isabel Santaolalla:

(...) es necesario examinar no sólo el contenido de una película, sino también el uso de la cámara, la puesta en escena, el montaje y otros elementos formales, a la vez que prestar atención a la forma en que el cine (re)presenta formas de interpretar y “consumir” el mundo que nos rodea (2005: 17).

Es esta una aproximación que comparten Robert Stam y Louise Spence para identificar las prácticas textuales y los contextos-intertextuales de las imágenes del Otro; Estos autores advierten también de que muchos cineastas convierten la diferencia étnica en otredad y llegan a abusar de ella exagerándola dentro de unas estructuras verticales de poder (1983: 2-20). Por tanto, es relevante dejar de considerar desde una mirada occidental la raza o la etnicidad como herramienta crítica y llegar a valorar las películas seleccionadas en este trabajo también en un contexto horizontal. El espectador debe conocer las culturas de otros países y, particularmente, de estos lugares desconocidos a los que pertenecen muchos inmigrantes. Este tipo de horizonte es otro modo de interpretar las transformaciones en la sociedad de acogida. En vez de subrayar los conflictos culturales que supone la integración limitada del inmigrante subsahariano en España, hay que ampliar nuestro conocimiento sobre otros sistemas de valores y costumbres. Este colectivo de viajeros pertenece a un fenómeno global que suele describirse en Occidente como «barbarie» (S. Naïr, 2006); no obstante, como explica Bill Ashcroft, hay que observar más allá de las barreras que frustran la adaptación del inmigrante y extender la imaginación horizontalmente:

[Una perspectiva] horizontal nos permite ver lo borroso de las fronteras como una estrategia de “empoderamiento”; para que la conjunción de la hibridez y las relaciones de poder, de las que habla Shohat, se convierta en algo más que en una ocasión para el resentimiento, se convierta en la fuente para la transformación (mi traducción).⁵

La idea de Ashcroft nos lleva a considerar un contexto cultural de mayor horizontalidad, una aproximación presente en el cine de Oke, Olivares y Laguna, puesto que dudan de que las fronteras estatales sean un obstáculo insalvable para los inmigrantes subsaharianos. Para interpretar este pensamiento horizontal propuesto por

⁵ Cita original: «Horizontality allows us to see the blurring of boundaries as a strategy of empowerment, for the conjunction of hybridity and power relations which Shohat talks about becomes more than an occasion for resentment, it becomes the source for transformation (2001: 188)».

Ashcroft, debemos acercarnos a las películas españolas analizadas en este trabajo como construcciones de identidad del Uno y del Otro. La presencia de inmigrantes subsaharianos en España no es consecuencia de unos flujos migratorios ordinarios sino que estos flujos introducen elementos culturales originales.

Particularmente, el libro escrito por José Enrique Monterde, *El sueño de Europa: cine y migraciones desde el Sur* (2008) es una obra a la que recurrimos en esta investigación para entender la interpretación histórico-colonial que supone la inmigración subsahariana en distintas películas europeas producidas durante el siglo XX. Ya el propio título de este libro revela en el cine migratorio un acercamiento binario que refleja «las migraciones desde los países del Sur hacia la acomodada Europa (2008: 9)». Otros autores que han servido como fuente y citamos en esta investigación han elaborado interpretaciones más complejas sobre el nexo colonial .

Para crear un paradigma claro del análisis sobre la inmigración subsahariana en el cine español, me gustaría estructurar de un modo coherente este trabajo en diferentes capítulos. Tras la introducción de este primer capítulo, se abordan en el segundo capítulo conceptos como «nación» y «ser español» que contribuyen al análisis sobre la representación de la inmigración subsahariana en el cine español llevado a cabo en esta investigación. ¿Cómo interpretar al Uno español y al Otro subsahariano en el contexto de la nación y el cine? Es decir, evidenciaremos el carácter interdisciplinar de las Humanidades a través de los Estudios Culturales, que utilizaremos como marco para la interpretación de la identidad española, y de la condición poscolonial de la otredad subsahariana. Me interesa reflexionar sobre el significado de la diversidad cultural presente en el contexto español planteando preguntas sobre los nacionalismos. Me gustaría además poner de relieve la inexactitud de la construcción cultural del Uno y del Otro destacando conceptos como orientalismo, ambivalencia, hibridez, diáspora y subalternidad. Desde el mundo académico anglosajón han surgido en relación a este aspecto preguntas relevantes: ¿podemos emplear las estructuras teóricas de orientalismo de Edward W. Saïd o el concepto de ambivalencia entre el sujeto colonizador y colonizado que propone Homi K. Bhabha? ¿Cómo interpretar la fluidez de la identidad de los viajeros de un Atlántico negro que propone Paul Gilroy en su *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*? Es decir, se pueden aplicar estas ideas al estudio de las narrativas del cine contemporáneo español para una mejor interpretación de la representación de la inmigración subsahariana. Sería además conveniente tener en cuenta consideraciones sobre el proceso o el movimiento, que se diferencien del

posicionamiento que obliga a evaluar desde una mirada fija las nuevas identidades resultantes de la llegada de estos sujetos desconocidos. Abordaré también el análisis de Gayatri Spivak respecto al sujeto subalterno, que ha concitado numerosos seguidores, para profundizar sobre los procesos de diáspora e identidades híbridas.

No debemos olvidar que la aplicación teórica interdisciplinar de multiculturalismo que proponen los Estudios Culturales y la Crítica Poscolonial, tan en auge en las universidades anglosajonas, ha recibido fuertes críticas por no ser una doctrina cerrada. Según Shohat y Stam: «(...) mientras que el discurso poscolonial por lo general se centra en situaciones fuera de los Estados Unidos, el multiculturalismo es a menudo visto como el nombre de un debate específicamente norteamericano (mi traducción)».⁶ Esto tiene como consecuencia la aproximación a las identidades culturales como respuestas políticas, es decir, se reconoce la identidad cultural de los ciudadanos estadounidenses en categorías como afro-americanos, árabe-americanos, hispano-americanos o latinos, etc. Para entender hasta qué punto se pueden considerar este tipo de categorías culturales en las películas evaluadas en este trabajo, pretendemos ahondar en la construcción de un espacio de intercambio intercultural y de movimiento de imágenes reconstruidas, subvertidas o normalizadas en el tejido de un discurso español. En otras palabras, es necesario hablar de la necesidad de revisar críticamente las operaciones discursivas que han cristalizado en las narrativas españolas recientes en torno al Otro. Como toda investigación teórico-cultural esto implica un análisis más detallado sobre las causas del tipo de representación del inmigrante que se lleva a cabo en el cine español; es decir, que el investigador debe establecer la red de relaciones funcionales que afectan al sujeto inmigrante y hacer un desglose del contexto histórico sobre las migraciones en España, con el fin de revelar una organización llena de valores culturales.

Para el tercer capítulo, de entre el corpus de películas españolas que tratan sobre la inmigración, he seleccionado algunas de los años noventa y principios de este siglo con el propósito de analizar y mejorar la comprensión de ciertas claves o tendencias culturales que se emplean en el cine español para la representación del inmigrante

⁶ Cita original: «(...) while postcolonial discourse usually focuses on situations outside the United States, multiculturalism is often seen as the name of a specifically American debate (Shohat y Stam 1994: 46)».

subsahariano. Me gustaría poner de relieve dichas claves para comprobar posteriormente si el cine de Oke, Olivares y Laguna las imita o se aleja de ellas. Resaltaré también la utilización del madrileño barrio de Lavapiés como escenario por parte de algunos de los directores actuales del cine español que han elaborado una representación de la inmigración, ya que este barrio es conocido por su elevado número de población inmigrante.

Las películas seleccionadas son de Montxo Armendáriz, Imanol Uribe, Chus Gutiérrez, Dunia Ayaso y Félix Sabroso, Fernando Colomo y Helena Taberna, y fueron producidas entre los años 1990 y 2006. Estas películas muestran, a mi juicio, solidaridad con un mundo multicultural y exigen al espectador su apoyo y un compromiso humanitario con la integración de los colectivos recién llegados. Reflejan también una clave repetida en muchas narrativas, y compartida por varios realizadores, según la cual se asume que el inmigrante tiene derecho a la ayuda humanitaria sin que se le pida a cambio ningún tipo de responsabilidad. En muchas de estas películas se trata al Otro inmigrante como una víctima del sistema económico global. A pesar de que estas producciones pretenden reivindicar el valor cultural indudable del universo migratorio de España, me gustaría señalar algunos aspectos cuestionables de su versión de la otredad. Uno de estos aspectos tendría que ver con un punto débil, común a los Estudios Culturales y la Crítica Poscolonial que es, sin duda, el eterno debate sobre la dinámica hegemónica de la cultura occidental y el reconocimiento del complejo papel que ocupa la otredad como vehículo de intercambio cultural. Me interesa además incidir en hasta qué punto estas películas carecen de una perspectiva crítico-reflexiva del sujeto subsahariano y solo se conforman con otorgar a sus protagonistas el bagaje simbólico de ser los más necesitados del mundo. Como observa Montserrat Iglesias: «la cultura de la supremacía y la mala conciencia motivada por el dominio colonial europeo provocan que en ciertas prácticas artísticas contemporáneas se incida en una representación del Otro de tipo paternalista y puede llegarse incluso a la defensa del relativismo cultural» (2010: 29).

En suma, en el capítulo tres me interesa establecer los tropos culturales que identifican estos realizadores en el desplazamiento migratorio de subsaharianos, comprobar hasta qué punto se les considera como agentes transformadores en la sociedad española, y entender la construcción del inmigrante subsahariano que nos acercan estos cineastas españoles.

En los capítulos cuatro y cinco analizaré con más detalle el contexto cultural de *Querida Bamako*, *14 kilómetros*, *Princesa de África* y *La causa de Kripan*. Me gustaría acercarme a la manera de hacer cine sobre la otredad de los directores de estas películas (estilos de narrativa, temas, lenguajes y diferencias de género) y centrarme en el lugar de enunciación de sus protagonistas. El capítulo cuatro subraya la experiencia del arriesgado viaje hacia España en *Querida Bamako* y *14 kilómetros*. La intención al comparar estas dos obras es identificar intereses comunes y visiones diferentes entre Omer Oke y Gerardo Olivares. Particularmente, la selección de *Querida Bamako* para este trabajo responde a su calidad de obra inspirada en la película *Reds* (1981) de Warren Beatty y también a la elección de Oke del formato de ficción-documental. Mi intención es mostrar que ambos proyectos cinematográficos de Oke y Olivares reflejan una interpretación cultural que no es rígida y ofrecen nuevas posibilidades de análisis al otorgar el papel de agente al inmigrante recién llegado a España.

En el capítulo cinco me interesa analizar el tratamiento de la mujer, resaltando la gran visibilidad de las protagonistas femeninas en la gran pantalla y su papel como agentes discursivas en el proceso migratorio. Tras una evaluación de la representación femenina en *Querida Bamako* y *14 kilómetros*, resaltaré los asuntos de género tratados en *Princesa de África* y *La causa de Kripan*, películas en las que la narración dramática trata el retorno del inmigrante subsahariano a su lugar de origen. El libro de Sonia Sampayo, *Princesa de África*, sirve como texto comparativo con la película para entender la estrategia cultural de Juan Laguna al dar una voz propia a las mujeres involucradas en la poligamia. Revisaré la aproximación neocolonial que influye en la percepción cultural que Sampayo y Laguna reflejan en sus respectivas obras sobre la otredad. En el caso de *La causa de Kripan*, me interesa comparar a Oke con el cineasta senegalés, Ousmane Sembene, a quien muchos críticos de Occidente consideran uno de los cineastas reivindicativos de la región designada como el África subsahariana (Elena 1999: 174). La última obra de Sembene sobre la condición femenina en Burkina Faso, *Moolaadé* (2004) trata, al igual que *La causa de Kripan*, sobre el tema de la ablación del clítoris.

Pretendo estudiar la representación que estas cuatro películas hacen de la mujer inmigrante subsahariana como sujeto que va más allá de una mera representación simbólica. Como sugiere Montserrat Iglesias, habitualmente a la mujer inmigrante no se la reconoce como individuo: «... a [estas] mujeres se les asigna la identidad como

una determinación adscriptiva, de manera que básicamente padecen una ‘sobrecarga de identidad’ que les vincula al pasado y al bagaje simbólico de las tradiciones» (2010: 22). Creo que estas cuatro obras muestran una interpretación que se desvía de esta imagen de la mujer inmigrante hacia una imagen más compleja, como sujeto con una condición poscolonial y como fuerza transformadora.

1.2. Objeto de estudio

El objeto de este estudio se enfrenta a varios puntos de partida para comprender cuál es el lugar de enunciación del inmigrante subsahariano en el cine español. Me interesa evaluar las cuatro obras de Oke, Olivares y Laguna para interpretar la intervención cultural que proponen: la observación de quién emite el mensaje sobre la otredad nos revela que es el propio inmigrante subsahariano. Al convertir a sus protagonistas en sujetos de enunciación, estos cineastas se enfrentan a cuestiones de poder e identidad en su obra, lo cual les permite hacerse preguntas desde una perspectiva particular, como por ejemplo, ¿quién mira a quién? o ¿a quién pertenece la mirada dominante sobre estas imágenes? Ann E. Kaplan, investigadora de Teoría cinematográfica y Estudios Culturales, señala la relación existente entre la manera de mirar y el poder:

Como todo lo relacionado con lo cultural, las relaciones establecidas por las miradas están determinadas por la historia, tradición, jerarquías de poder, política y economía. Las ideas míticas e imaginadas sobre nación, identidad nacional y raza estructuran la manera de mirar, pero, estos mitos están cada uno de ellos estrechamente ligados a relaciones de clase, política y economía. Las posibilidades de mirar están cuidadosamente controladas (mi traducción).⁷

Algunas de las motivaciones de las narrativas de Oke, Olivares y Laguna tienen que ver con las circunstancias marginales de los subsaharianos que no consiguen adaptarse a la economía del capitalismo internacional, la desigualdad que supone la condición femenina y la política corrupta de muchos gobiernos africanos; es decir, les interesa considerar factores no-literarios que pueden ser válidos en la aproximación al

⁷ Cita original: «Like everything in culture, looking relations are determined by history, tradition, power hierarchies, politics, and economics. Mythic or imaginary ideas about nation, national identity and race all structure how one looks, but these myths are in turn closely linked to class, politics and economic relations. The possibilities for looking are carefully controlled (Kaplan 1997: 4)».

sujeto inmigrante. Efectivamente, las producciones de dichos directores se interesan por crear lugares de enunciación donde sus héroes expresan las circunstancias marginales del viaje migratorio. Estos personajes, ahora agentes con voz propia, enfatizan menos el proceso de integración en los sitios de acogida y destacan el intercambio global; según observa Bill Ashcroft: «Los sujetos exhiben agencia en la medida en que él o ella participa en una circulación de influencia entre lo global y lo local (mi traducción)».⁸

En suma, estos directores cuestionan las identidades de la España contemporánea y nos ayudan a entender mejor los espacios ocupados por los recién llegados a Europa. Sus películas contribuyen a una interpretación actualizada de la figura del inmigrante subsahariano y al planteamiento desde un ámbito académico de cuestiones como: ¿quiénes son estos inmigrantes afincados en España que son identificados como subsaharianos? ¿Cómo se expresan las diferentes relaciones entre estos inmigrantes en la gran pantalla? ¿Qué pasa cuando el personaje español, como ciudadano europeo, mira al Otro, al inmigrante que procede de otra cultura no europea? ¿Cómo retrata un escritor, guionista o director a los que son considerados como minorías y, en muchos casos, como marginales en la sociedad española? Y quizá un aspecto menos estudiado: ¿qué sucede cuando la mirada del Otro se vuelve hacia el espectador europeo, haciendo consciente al sujeto español y obligándole a reflexionar sobre su diferencia con el subsahariano? Ashcroft considera que este tipo de relación entre el Uno y el Otro llega a ser muy profunda: «La transformación, cuando la examinamos en el contexto literario u otras formas creativas del discurso, se centra en la cuestión del significado (mi traducción)».⁹

Partiendo de este punto de vista, me gustaría profundizar en cómo los tres directores representan el desarrollo de los personajes, el Uno español y el Otro subsahariano. Estas cuatro obras pueden contribuir a abrir un debate que reconstruya el fenómeno migratorio como una diferencia entre la civilización y la barbarie, y obligue a los defensores de una España monolítica como estado-nación a reconocer este tipo de otredad. Se produce un juego peculiar de identidades españolas cuando se trata el tema de la inmigración clandestina del viajero subsahariano. Frente al inmigrante no europeo,

⁸ Cita original: «The subject exhibits agency to the degree that he or she participates in a circulation of influence between the global and the local (Ashcroft 2001: 216)».

⁹ Cita original: «Transformation, when we examine it in the context of literary and other creative forms of discourse, focuses in the question of meaning (Ashcroft 2001: 59)».

el ciudadano español suele adoptar una postura centrada en una mirada occidental, relegándose así a un segundo plano, los intereses regionalistas. En términos generales, se puede observar que esta mirada occidental cuestiona elementos del discurso sobre la españolidad. Es esta otra razón por la que me interesa profundizar en la representación en el cine español de estas migraciones con una condición poscolonial, que llegan a cambiar la sociedad española.

El objetivo de esta tesis es analizar determinadas películas que permiten al inmigrante subsahariano actuar como sujeto principal. Sin embargo, no hay duda de que el empleo de las palabras que aparecen en el título de este trabajo –como representación, inmigrante, subsahariano, y cine español– nos obliga a cuestionarnos cómo aplicarlas de manera adecuada en esta investigación. Me gustaría aclarar en esta introducción, aunque sin adentrarme en un ámbito más filológico, algunas de las motivaciones para la selección de estos términos en el trabajo presente. Como es bien sabido el filósofo francés Michel Foucault ha explicado en varias publicaciones que considera el empleo del lenguaje como algo abstracto que hace difícil captar la esencia de los textos y, en términos globales, esta dificultad implica que la representación de la realidad mimética es un esfuerzo cuestionable. Esther Gispert Pellicer sostiene esta aproximación foucaultiana y señala que «más allá del intento de duplicar la presencia de las cosas en el mundo, la mimesis es un acto de imitación creativa (2008: 17)». En las épocas de Nietzsche, Marx y Freud, el proceso de representación ya se enfrentaba a las convenciones lingüísticas y a las presiones que suponen conceptos como clase social, el inconsciente, género o raza. Conceptos antiguamente estables como son autores, textos y objetos han sido ya transformados y se les considera ahora como ideas sumamente complicadas. Una investigación que pretenda analizar la representación del inmigrante subsahariano en el contexto cinematográfico español es otra forma de evaluar esta dificultad ontológica.

Intentar aproximaciones hacia este tipo de clasificaciones entre el texto y el mundo real requiere de algunas referencias académicas. Empezando por el concepto de la representación, es comprensible que la construcción de una imagen provoque reacciones intelectuales. Desde las literaturas de la Antigüedad el concepto de mimesis ha sido empleado en la crítica y, recientemente, por Erich Auerbach en *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature* (1953). A pesar de su valor creativo, según muchos críticos literarios, el concepto de mimesis subraya la semejanza entre la

imagen proyectada a través del texto y el mundo que intenta representar. Se puede identificar un período posestructuralista que enfatiza la negación de las experiencias vividas como formas discursivas; es decir, el mundo construido es reemplazado por las limitaciones de la propia experiencia. En la publicación de ensayos *Probing the Limits of Representation* (Saul Friedlander, 1992) se cuestiona el poder literario de la representación. No resulta sorprendente que el tema de esta colección sea el holocausto ya que la construcción de las representaciones ha surgido muchas veces desde los estudios sobre los traumas individuales. Como bien explica Antonio Monegal ciertos eventos dramáticos del pasado contemporáneo son difíciles de captar a través de una representación verosímil para el espectador ubicado en el presente:

La guerra ha enmarcado y hecho posible dos de los eventos más traumáticos de la historia contemporánea: el holocausto y el uso de la bomba atómica en Hiroshima y Nagasaki. Ambos eventos son objeto de continuo debate teórico que plantea la cuestión de si el horror de estas experiencias puede ser representado (mi traducción).¹⁰

Para el propósito de este trabajo me he tomado la libertad de transferir el trauma ante la muerte hacia la experiencia colectiva que supone el arriesgado viaje de muchos inmigrantes hacia España y, particularmente, de los individuos que inician una ruta con gran peligro de muerte en una patera en altamar. Ya que los traumas están definidos por la incapacidad de las víctimas en convertirlos en modelos para comprender el mundo, tal y como explica Friedlander, existe una tensión implícita entre el caos de la experiencia vivida y el discurso estructurado. Su visión del mundo, basada en las palabras y el empleo de imágenes, puede resultar algo limitada, pero es una visión de la representación que acogemos en esta investigación.

El trabajo de Friedlander sugiere que el empleo de la representación en las últimas décadas destaca la imagen como algo propio y no como una proyección del mundo en sí mismo. Reflexionando sobre esa dificultad de representar a alguien, Edward W. Saïd sostiene que «representar a alguien o algo se ha convertido actualmente en una tarea tan compleja y tan problemática como una asíntota, con consecuencias para la certeza y determinación tan llenas de dificultades como pueda imaginarse (mi

¹⁰ Cita original: «War has framed and made possible two of the most traumatic events in contemporary history: the Holocaust and the use of the atomic bomb at Hiroshima and Nagasaki. Both events are the object of continued theoretical debate that raises the question of whether the horror of these experiences can be represented (Monegal 2002: 32)».

traducción)».¹¹ Este énfasis por considerar ciertas limitaciones del concepto de la representación no es solamente un paradigma a la hora de estudiar los traumas de individuos o grupos de manera discursiva. En términos generales, se puede afirmar que existe valor literario en estudiar los textos y las imágenes de cine como obras coherentes y como espacios donde hay elementos discordantes.

El objetivo básico de la presente investigación es considerar las obras de Oke, Olivares y Laguna como un cine español que ofrece una mirada distinta, la del inmigrante subsahariano, que podría tener una perspectiva desconocida. La aproximación desde la Crítica Poscolonial es una parte significativa en este trabajo, puesto que se analiza la perspectiva empleada por determinados realizadores españoles que se interesan por escuchar la voz subalterna. Esta ampliación en el pensamiento crítico de la sociedad española por parte de los cineastas supone que la idea de “cine español” se extiende hacia un marco nuevo que no sea exclusivamente occidental. Es importante reconocer que el término «cine español» no supone una definición cerrada al analizar la relación entre la sociedad española contemporánea y la inmigración. La distribución, la exhibición y el público, que quedan relegados a un segundo plano, deberían formar parte también a la hora de definir el fenómeno cultural que supone dicho «cine español». Distintos autores han cuestionado quién determina qué es «cine español»; es el caso de, Joan M. Minguet Batllori, que sostiene que «cine en España» es diferente de «cine español»: «építome con el que muy a menudo se está aludiendo a la industria que produce películas que se adscriben a una determinada nacionalidad (2003: 131)». Esta referencia nos obliga a tener en cuenta consideraciones financieras que las narrativas fílmicas asumen en la promoción de un cine particular con características nacionales y que, en esta investigación, compele a hablar de nacionalismos y de un «cine nacional». Jean-Claude Seguin, analizando la existencia de una conciencia nacional en España, sostiene que:

Nadie duda de que el cine haya mantenido desde sus orígenes una intimidad con lo nacional. El final del siglo XIX, tan rico en inventos científicos y técnicos, fue el cuenco donde fueron emergiendo los pensamientos nacionales. Incluso no sería exagerado afirmar que el cine nació como una de las expresiones tecnológicas que estaban fundando la conciencia nacional (2007: 3).

¹¹ Cita original: «To represent someone or even something has now become an endeavor as complex and as problematic as an asymptote, with consequences for certainty and decidability as fraught with difficulties as can be imagined (Saïd 2000: 294)».

En términos de una identidad nacional se puede construir una narrativa que emplea el cine como medio de proyección de los pensamientos culturales. Utilizando la mirada de Benedict Anderson (1983) intentaremos desgranar la idea de «comunidad imaginada» y, en concreto, exploraremos la construcción de la identidad nacional española. Las construcciones cambiantes de españolidad que permiten las identidades regionales, como propone el Juan Pablo Fusi, o las definiciones de comunidad, según Etienne Balibar, son otros enfoques necesarios en el desarrollo de esta investigación para la construcción de la imagen de la otredad. Por tanto, es relevante realizar una taxonomía a través de la cual se puedan establecer vínculos entre los términos «cine», «cultura» y «nacionalidad». Nos interesa adoptar una perspectiva cultural que examine la interacción entre ciertos textos cinematográficos y las representaciones ideológicas que suponen cuestiones de identidad. La eficacia de un discurso nacionalista queda mitigada en dichos textos, a pesar de que hay inferencias moderadas de una españolidad presente en estas obras que analizamos. Las cuatro producciones de Oke, Olivares y Laguna resultan algo más complejas que lo que supone una etiqueta exclusiva de «identidad nacional española». Nos interesa cómo han organizado el punto de partida en la construcción transnacional de sus obras para ver la diferencia y lo innovador de estas cuatro producciones respecto a conceptos como españolidad.

Debido a la influencia de los procesos globales migratorios de este siglo, resulta bastante evidente el surgimiento de distintas categorías para entender las representaciones de una cultura nacional, a partir de las cuales se conciben y construyen identidades nuevas y se subrayan, por ejemplo, las diferencias de género, grupo social, religión, idioma, etc. Esta diversidad cultural se intenta unificar a través de un cine nacional. Stuart Hall, uno de los académicos fundadores de los Estudios Culturales, considera que podemos entender las diferentes representaciones culturales como una práctica discursiva de narrativas sobre la nación:

En lugar de pensar en las culturas nacionales como si estuvieran unificadas, debemos pensar en ellas como un dispositivo discursivo que representa la diferencia como unidad o identidad. Están marcadas por profundas divisiones internas y diferencias, y "unificadas" sólo mediante el ejercicio de diferentes formas de poder cultural (mi traducción).¹²

¹² Cita original: «Instead of thinking of national cultures as unified, we should think of them as a discursive device which represents difference as unity or identity. They are cross-cut by deep internal divisions and differences, and 'unified' only through the exercise of different forms of cultural power (Hall 1992: 297)».

El cine español, como modelo de expresión cultural, nos influye a través de imágenes que, por un lado, son parte de una obra artística con actitudes y prácticas sociales pero, por otro lado, son un vehículo dinámico para iniciar transformaciones en patrones existentes y crear nuevas actitudes en la sociedad española. Por esta razón, hemos elegido centrarnos en la construcción de la figura del inmigrante en un medio cultural – el cine – y, a través de los realizadores españoles ya mencionados, en el discurso sobre los cambios producidos en España por la presencia de inmigrantes subsaharianos en los últimos años. Esta perspectiva nos ofrece una reflexión más profunda que la que supone habitualmente el debate acerca del sujeto subsahariano, ya que dicho debate suele reducirse a girar sobre el conflicto entre la tradición y la modernidad, y además nos sirve para ampliar el horizonte respecto al monolítico «nosotros españoles». Según Olga López Cotín: «La realidad migratoria [en España] impondrá tarde o temprano una articulación de las narrativas históricas de nación y fronteras que hasta solo recientemente ha prevalecido (2007: 156)». Esta reflexión teórica sobre los movimientos del Otro inmigrante ya cuenta con el apoyo de distintos círculos universitarios españoles. Particularmente, el interés por el concepto académico de la imagología abre una vía intelectual para entender la inmigración más allá de un desequilibrio entre países modernos y otros que están anclados en un pasado tradicional. El estudio de las imágenes crea, en primera instancia, estructuras ficticias que tienen cierta base en la realidad física a la que hacen referencia, pero que funcionan como signos de esa realidad. Sin embargo, pueden ser de mucho valor, capaces de contribuir a la creación de identidades poderosas. Queremos sugerir en este trabajo que las imágenes en el cine también juegan un importante papel.

Se hace en este punto relevante resaltar el empleo de los otros dos términos, subsahariano y poscolonial, utilizados con gran frecuencia hasta ahora en la investigación presente. Tal vez la mejor manera de empezar a considerar al sujeto subsahariano en el cine español es establecer primero qué reconocen ellos mismos como sus orígenes culturales. En esta investigación, se ha optado por acoger bajo la denominación de subsahariano a aquellas personas procedentes de los territorios geográficos del continente africano, que fueron colonizados por los antiguos poderes europeos, a excepción de aquellos que limitan con el Mar Mediterráneo. A partir de esta matización, es evidente que no hay justificación para plantear una sola característica identitaria para el sujeto subsahariano. Es importante reconocer el error de considerarlos meramente un colectivo casi desconocido en los contextos de globalización e

inmigración que tanto fascinan a los cineastas analizados en este trabajo. Además, el empleo del término subsahariano tendría que tener en cuenta los efectos del imperialismo colonial en gran parte del continente africano, razón por la cual estaría englobando muchas experiencias conflictivas bajo un término único. Hablar de subsahariano, en mi opinión, implica necesariamente la consideración de esta condición poscolonial.

En este sentido, los personajes descritos como subsaharianos en estas producciones españolas pertenecen a lo que muchos académicos describen como un colectivo de «colonizados». J. E. Monterde infiere una conexión poscolonial en función de «sus destinos, vinculados prioritariamente a las respectivas tradiciones coloniales (2008: 63)». Añade también algunas diferencias relevantes dentro de las migraciones africanas que distinguen a los migrantes subsaharianos de aquellos que son representados en el cine como migrantes magrebíes. En primer lugar, Monterde señala que el subsahariano es «más lento y tardío» en su ritmo de emigración que el hombre magrebí, porque «significa atravesar una parte [geográfica] considerable del continente para llegar a la costa mediterránea (ibíd: 64)». Y, en segundo lugar, subraya un «carácter racial común» entre los subsaharianos que «oculta muchas veces la disparidad de procedencias, religiones, tradiciones, bajo la impresión de una *negritud* común (ibíd)», mientras que en el sujeto magrebí tienen mayor visibilidad su religión musulmana y sus costumbres. La construcción del término subsahariano, según Monterde, resulta de una necesidad en el discurso fílmico de «establecer sensibles homologías (ibíd: 10)» a pesar de que se puede intuir una orientación europeísta en el argumento de este académico: «En realidad, las cosas son más fáciles si entendemos que lo que nos interesa es el reflejo cinematográfico de los flujos migratorios procedentes desde numerosos focos orientados hacia Europa desde mediados del siglo XX (ibíd: 9)». Esta clasificación que ofrece Monterde sobre el sujeto subsahariano incluye dieciocho países del continente africano. Para evitar asumir una definición cerrada del término subsahariano, esta investigación propone incorporar la idea de fluidez en la identidad del inmigrante subsahariano. El análisis de las películas de Oke, Olivares y Laguna contribuye a este propósito.

En mi opinión, un problema similar, al margen del contexto cinematográfico, se produce cuando se intenta clasificar objetos de arte de cualquier parte territorial de África como «arte africano», o cualquiera de las prácticas religiosas diversas del continente como «religión africana». Se pueden identificar criterios estilísticos que unen

todas las características que conforman la identidad subsahariana en el cine producido en España - ya sea, por ejemplo, el Moussa de Senegal, protagonista de *Las cartas de Alou*, o el Moussa de Burkina Faso, protagonista de *Querida Bamako* -. Incluso si los cineastas de España presentaran a sus protagonistas, procedentes de los distintos territorios regionales del sur del Sahara, como aborígenes de un área comparable en tamaño a España, un espectador podría entender que las diferencias regionales pueden estar claramente delineadas, como ocurre en el caso de España.

El número de películas recientes con protagonistas que interpretan a inmigrantes procedentes de los diversos lugares del continente africano obliga a cualquier espectador crítico a cuestionar la identidad singular del sujeto subsahariano, entendiendo que el cine proyecta identidades culturales muy diversas cuando se trata de protagonistas de estos territorios. Desde mi perspectiva, muchos espectadores perciben la figura del sujeto subsahariano desde una reacción cultural basada en diferentes emociones. Me gustaría en este trabajo mostrar cómo el sujeto subsahariano representa una búsqueda hacia la revivificación del patrimonio cultural perdido de África y su identidad, una búsqueda que ha inspirado una diversificación innovadora y creativa en el cine y las artes en Occidente. Los formatos de ficción y documental que emplean Oke, Olivares y Laguna, utilizan elementos reconocibles como cultura africana desde la perspectiva del sujeto español, como por ejemplo las tradiciones orales o los espectáculos de danza y música. Estos elementos culturales muestran cómo funciona el imaginario español hacia la otredad procedente de tierras africanas. Además, tendremos la ocasión de hacer un examen detallado de las cuatro obras seleccionadas para revelar que el colonialismo, el neocolonialismo, y sus problemas sociales y políticos, dominan el mundo de sus protagonistas como sujetos subsaharianos.

A algunos críticos, entre otros Christopher Miller, les preocupa que la mirada posestructuralista sirva para reforzar nociones uniformes de identidad bajo una clasificación inadecuada de etnicidad; es decir, Miller cuestiona el empleo de categorías como «subsahariano» o «magrebí» porque impulsan una simplificación de todo un colectivo bajo circunstancias sociales, económicas y políticas muy diversas. En vez de centrar sus narrativas en las cuestiones que Uno puede no saber del Otro, se puede argumentar que muchos cineastas concentran su interés en buscar criterios para obtener un conocimiento práctico del otro; es decir, no muestran una preocupación por la dimensión histórica del sujeto subsahariano, sino que crean personajes que representan a un recién llegado que vive en un presente fuera del curso de la historia. Por este motivo,

haré una revisión de la corriente literaria clasificada como «Nègritude» y las posibles similitudes con dicha corriente que sugiere Monterde en su evaluación de un cine migratorio sobre distintos sujetos procedentes del sur de Europa que viajan hacia el continente europeo o viven en él. Me interesa averiguar si hay una influencia de los elementos literarios desarrollados por esa corriente de la negritud en los realizadores contemporáneos a la hora de representar al sujeto subsahariano en el contexto español.

Resulta limitado defender una categoría monolítica de «subsahariano» cuando se abarca tanta diversidad cultural bajo esta denominación histórica; los que han sido clasificados como colonizados de tierras africanas no formaron parte de un grupo histórico que conquistó la independencia política de los poderes coloniales. Esta situación implica que el sistema colonial les ha provocado el sufrimiento de guerras nacionalistas, pobreza, subdesarrollo, patrones de corrupción, desviaciones de poderes gubernamentales, etc. Ser colonizado en el contexto subsahariano significa en muchos casos tener experiencias como subalterno que no se modificaron con el hecho de que las autoridades europeas salieran de los lugares ocupados. Hoy en día el término subsahariano reemplaza a la palabra colonizado en el contexto contemporáneo de la inmigración y es usado popularmente en los medios de comunicación española para informar a la audiencia sobre las personas procedentes de estos sitios marginales de la metrópolis europea. Si reconocemos que la realidad histórica colonial del continente africano está presente en los flujos migratorios, también se pone de manifiesto que esta dimensión cultural conlleva muchos aspectos de compleja representación en el cine español, aspectos que tienen que ver con el género, edad, raza, religión, idioma, etc, de los protagonistas. El hecho de que estos protagonistas procedan de distintos lugares del África subsahariana incrementa dicha complejidad.

Otra línea de pensamiento sobre el empleo del término «subsahariano» afecta a la idea implícita de marginalidad que muchos ciudadanos europeos asocian con el Otro. Me parece simbólico que el desierto del Sáhara funcione como un lugar aislado del mundo occidental, ya que el vacío geográfico que representa la imagen convencional de esta zona se puede transferir al estado marginal asignado a los inmigrantes clandestinos que llegan a España. Añadir el prefijo “sub” a las personas procedentes del inmenso espacio del Sáhara y con pocos recursos económicos, implica el estatus inferior que obtienen estos pueblos *sui generis* en el mundo occidental. De este modo, la construcción occidental del individuo subsahariano nos recuerda su posición marginal en la sociedad española y observamos en los medios de comunicación que se engloba a

estos inmigrantes en un colectivo procedente de ex-colonias europeas no deseable para muchos miembros de la Unión Europea. Es decir, el significado de la palabra subsahariano, en mi opinión es otra manera de subestimar, en un sentido cultural muy generalizado, a estos extranjeros.

En el análisis realizado en esta investigación se propone la palabra «poscolonial» como concepto literario-cultural aplicable a estas narrativas filmográficas sobre gente colonizada que llega a las costas españolas. No es de extrañar que algunos autores reivindiquen un amplio estudio sobre la experiencia poscolonial en las literaturas españolas contemporáneas. D. Sanchez-Mesa señala la necesidad de una consideración más extensa de los inmigrantes y su vida en la sociedad moderna:

Falta no tanto una auténtica literatura de inmigración, (...) etiqueta provisional y poco satisfactoria a la postre, destinada a desaparecer tras esta primera etapa de investigación, sino más bien una configuración teórica y crítica más adecuada a la complejidad emergente de la literatura postcolonial última en español (2009a: 12).

No cabe duda de que las producciones de reciente estreno de Oke, Olivares y Laguna han aportado su granito de arena a la interpretación de la identidad poscolonial del colectivo subsahariano o colonizado que reside ahora en España. Estas películas revelan una parte del complejo proceso de transformaciones que tiene lugar en las vidas de estos migrantes. Las representaciones de este colectivo en estas producciones cinematográficas ofrecen una perspectiva alternativa que muestra los cambios en la sociedad española debido al inesperado flujo de estos inmigrantes. Sus imágenes cinematográficas de lo que significa ser un sujeto subsahariano en estos desplazamientos desvelan un modo significativo para la sociedad española de conocerse el Uno al Otro. Una de las mayores contribuciones de estas narrativas es que desentierran el mundo interior de estos sujetos inmigrantes y las diferencias emocionales existentes entre ellos. Esta contribución nos ayuda a descubrir las transformaciones que supone esta inmigración en la sociedad española. Estas imágenes visuales del inmigrante subsahariano como protagonista en distintas historias recientes es una experiencia poco frecuente en las salas comerciales de cine en España. No hay duda de que la selección de imágenes de *Querida Bamako*, *14 kilómetros*, *Princesa de África* y *La causa de Kripan* contiene temas controvertidos con respecto a esta inmigración; en concreto, toca temas incómodos y duros como son la esclavitud de las trabajadoras sexuales, la poligamia forzada y la ablación del clítoris, que muy pocas veces son historias proyectadas en el cine español. Intentaré conectar esa presencia de

los personajes subsaharianos involucrados en situaciones apremiantes con dos aproximaciones imagológicas derivadas de la literatura poscolonial y de interés para nuestro análisis. En primer lugar, «la imagen que proviene de una nación y cultura», que incorpora una combinación de actitudes sociales y culturales en el análisis literario; y en segundo lugar, la imagen creada por la sensibilidad particular de un autor o cineasta, que examina los mitos personales de los autores a la luz del horizonte imaginario de un período particular (Moura 1999: 185). Desde estos dos puntos de vista literarios, podemos establecer que las películas españolas seleccionadas en el presente trabajo afirman nuestro interés por la presencia del Otro subsahariano y su valor transformador para la sociedad española.

1.3 La mirada del investigador desde una otredad poscolonial

Para dar detallada cuenta de la perspectiva utilizada, me gustaría dejar constancia de que esta investigación está marcada por la interculturalidad de mi propia experiencia como migrante, estudiante y extranjero en España. En ella no pretendo proteger las características culturales de España como lugar de acogida, sino cuestionarlas desde la mirada del Otro. Sin embargo, me preocupaba cómo abordar de manera eficaz este trabajo de investigación cuando no soy ni subsahariano, ni español, ni director de cine y cuando mis experiencias personales son diferentes a las representaciones que se han construido para lo español y lo subsahariano en el cine. Y además, ¿cómo estudiar los cambios culturales que suponen estos procesos migratorios en España sin caer en los tópicos que un extranjero tiene sobre el Uno y el Otro? ¿Cómo evitar que las conclusiones resulten ser declaraciones políticamente correctas sobre un tema de identidades plurales y complicadas?

Uno de los primeros aspectos que me gustaría resaltar es mi procedencia de otra nacionalidad, la holandesa, diferente a la de los sujetos analizados en este trabajo. Sin embargo, mi trayectoria personal no es ajena a los contextos histórico-coloniales, puesto que mi desplazamiento empezó en Curaçao, un territorio oficial del reino holandés en el mar del Caribe donde los sujetos son categorizados como ciudadanos holandeses. Soy nativo de esta isla que está geográficamente en las Américas y, después de vivir como adulto en varios lugares fuera de Curaçao, me instalé en Madrid en 2003, experiencia

que ha fomentado mi interés por la diversidad cultural de esta metrópolis europea y, particularmente, por las diferentes actitudes de los españoles hacia los colectivos procedentes de ex-colonias europeas. Mi interés por las producciones de cine español que tratan sobre la inmigración se debe, en este sentido, a la información que dichas películas me aportaron, sobre la mirada española hacia los recién llegados. La visibilidad marginal de los personajes inmigrantes en estas narrativas y su frecuente ausencia de la gran pantalla reflejan la dificultad existente para representarlos. Por esta razón me parecía interesante analizar hasta qué punto el cine hace evidentes los cambios sociales que se producen y cómo se interpreta el espacio ocupado por el colectivo de inmigrantes en España. Asistir a la proyección de películas españolas fue una puerta de entrada a las narrativas culturales del país y un mecanismo adicional para entender el pensamiento popular de los españoles en su trato hacia la otredad.

El encuentro personal que tuve la fortuna de tener con el cineasta Omer Oke ha contribuido a centrar mi interés en una parte concreta y minoritaria de la población recién llegada: los inmigrantes subsaharianos. Mi intención era entender la razón por la cual los desplazamientos de este colectivo eran comunicados de modo alarmista en las noticias españolas como una ola de inmigración inesperada y, sin embargo, los protagonistas de estas migraciones subsaharianas, clasificadas muchas ellas como clandestinas desde la perspectiva española, no se convertían en protagonistas de los largometrajes españoles. Me interesaba, por una parte, encontrar una explicación para esta ausencia y, por otra, el origen de estos dramáticos episodios de llegada a la costa en patera, en los que tantas personas arriesgan o pierden la vida.

Las entrevistas concertadas con Oke fueron la revelación de un mundo desconocido. Me ayudaron a interpretar lo que he observado en el poco tiempo que llevo viviendo en España y a entender la complejidad existente tras unos viajes tan peligrosos como los iniciados por tantos migrantes subsaharianos. También me sirvieron para interpretar estas experiencias en nuestra vida diaria. Nuestro compromiso como seres humanos se ve reflejado en nuestra reacción ante los procesos migratorios. Todo ello me obligó a reflexionar sobre el significado de mi propio viaje a España, a reevaluar la definición de viajero transnacional y el valor del intercambio cultural resultante de estas experiencias. La conexión con una herencia colonial que se atribuye en algunos casos a la inmigración subsahariana tenía un eco personal en mi propia experiencia de adaptación a la vida cosmopolita española. Mi contexto cultural formado por las tradiciones familiares, las costumbres de Curaçao, las relaciones con las

autoridades holandesas y el imaginario hacia Europa, han contribuido al análisis de las cuatro producciones seleccionadas en esta investigación. Reflexionando sobre mi infancia en Curaçao con distintos amigos, he descubierto opiniones que reflejan claramente patrones de una condición poscolonial y me he visto obligado a enfrentarme a los frágiles conceptos de espacio, frontera y tiempo que uno aprende en lugares colonizados bajo un poder europeo. Comparar la experiencia caribeña con la que procede de un contexto subsahariano me parecía fascinante para un trabajo sobre inmigración en España.

Un área simbólica de conexión entre estas dos experiencias es el mar como espacio destacado para muchos desplazados. La presencia del mar es importante para establecer los límites geográficos de una isla. Cuando uno viaja fuera de Curaçao se hace consciente de la relatividad de los conceptos de tiempo y espacio. Además, el peligro que supone un viaje por mar es bien conocido para los isleños. Por este motivo, puedo imaginar que la ruta de los endebles cayucos hoy en día en alta mar en el Atlántico con pasajeros clandestinos debe producirse bajo condiciones insostenibles.

Históricamente, el puerto de Curaçao funcionaba como un punto de comercio y de venta de esclavos procedentes de tierras africanas. Es un lugar con comunidades de diversas nacionalidades y religiones: holandeses, indios, chinos, judíos, árabes, portugueses u otras, que me han servido como referentes propios del concepto de multiculturalidad utilizado en algunos aspectos del análisis llevado a cabo en esta investigación. La marginación y el viaje por mar, como metáfora y realidad, son elementos imprescindibles para explicar la estructura de la vida en la isla, un paso importante en las rutas de los colonizadores europeos. En el siglo XX la isla se convirtió en un centro regional para los transportes marítimos y sigue contribuyendo a la economía internacional. Sin embargo, su existencia periférica nunca ha cambiado a pesar de que las conexiones internacionales se hacen hoy en día en su mayoría con vuelos comerciales.

Algunos viajes fuera de la isla durante mi infancia me enseñaron que no resulta tan fácil llegar a un entendimiento entre el Uno y el Otro. En mis estancias en el extranjero no me sentía como alguien integrado. Al contrario, me sentía cansado al llegar a otro país porque había hecho un largo recorrido, oía idiomas extraños, probaba platos de comida distintos o me situaba en un clima diferente. Además, los itinerarios desde un lugar aislado como es Curaçao hacia centros urbanos de los Estados Unidos, por ejemplo, eran una experiencia muy llamativa desde mi punto de vista. Recuerdo que

en ese entorno del Primer Mundo me impactaron los numerosos y enormes coches en las autopistas de asfalto de cinco carriles. Era una imagen totalmente diferente de la isla en el Tercer Mundo, donde los rebaños de cabras salvajes cruzaban frecuentemente los caminos principales de arena delante de los vehículos. Esta participación en algunos viajes internacionales ya era una sencilla forma de participación en la globalización que hoy en día está tan de moda.

Sin embargo, los viajes al extranjero resultaban tener otro efecto que yo no comprendía totalmente en esa época de mi vida. Llegábamos a sitios lejanos y la gente no había oído hablar de Curaçao. Ni siquiera sabía cómo pronunciar el nombre. Me parecía extraño que mi hogar fuera sólo un fragmento desconocido del mundo: el conjunto de las islas del Caribe les parecía otro mundo. Las preguntas que la gente hacía sobre Curaçao desvelaban que su interpretación de la geografía del mundo era limitada y, por extensión, su conocimiento de la herencia histórico-colonial de la isla era inexistente. Los viajes al extranjero me llevaron a darme cuenta de que el trabajo implícito de viajar es interpretar paradigmas culturales y reconocer esas representaciones de las ideas y las experiencias de la otredad.

Recuerdo que, durante estos viajes, Curaçao me parecía ser una anécdota en la historia colonial europea, un punto de referencia insignificante en la era global del siglo XXI por su pequeño tamaño. Por esta razón, no sorprende que la ubicación territorial de esta ex-colonia esté ausente de muchos mapas geográficos publicados. Indicar a todas las islas caribeñas con su nombre adecuado ya es un reto para muchas personas, y resulta muy fácil borrar Curaçao de la cartografía del mundo, creando una posición de cierta invisibilidad. En mi vida adulta tengo que explicar mis orígenes caribeños sin la certeza de que el que me escucha entienda las raíces culturales que implica el ser de una ex-colonia holandesa en esa parte del mundo.

El poco conocimiento oficial sobre Curaçao parecía permitir que la representación cultural de la isla estuviera a cargo de otros procedentes de Occidente, particularmente agencias de turismo. Francesco Casetti, al considerar el valor ideológico de la representación, sugiere que produce efectos perversos: «La representación es sin duda un momento en el que se unen ausencia y presencia; sin embargo, la relación entre ambas no es lineal (2010: 234)». Las imágenes maravillosas de mar azul y playas caribeñas de arena blanca que se publican en el material de promoción turística son muy atractivas y superficiales; la falsedad está en que lo atractivo sea que estén ausentes los seres humanos y la población local. Es otra manera de hacer invisible al Otro y este tipo

de representación artificial elimina la posibilidad de conocer una civilización de un modo que no sea exclusivamente turístico.

Esta situación recuerda a lo que Edward W. Saïd, el académico de origen palestino, ha llamado «orientalismo», en términos generales, una práctica discursiva por medio de la cual Occidente recrea Oriente a través de un esquema que enfatiza las diferencias entre los dos. Oriente se retrata como una categoría inferior y primitiva en comparación con el mundo occidental. Este tipo de práctica desvela ciertas estrategias y estructuras de poder entre el Uno y el Otro; una línea de pensamiento que es clave tanto para los Estudios Culturales como para la Crítica Poscolonial. Saïd sostiene que la avasalladora producción cultural –desde obras estéticas hasta documentos académicos, pasando por los relatos de viajes- le ha servido a Occidente para construir, en contraste consigo mismo, un concepto de Oriente como espacio propio y radicalmente distinto. En palabras de Saïd, el orientalismo es una «distinción ontológica y epistemológica» establecida «entre ‘Oriente’ y (la mayor parte de las veces) ‘Occidente’» o, si se prefiere, «un estilo [discursivo] occidental que pretende dominar, reestructurar y tener autoridad sobre Oriente (1979: 2-3)». Él es consciente de que una división entre campos opuestos (Occidente con su avance tecnológico frente a lugares caracterizados como “Tercer mundo”) promueve nada más que una retórica de reproche que sostiene continuos enfrentamientos y hostilidades en el mundo (Saïd, 1996). Por este motivo, me gustaría aplicar la propuesta de Saïd a las imágenes cinematográficas evaluadas en este trabajo ya que, según Alberto Elena, algunas obras presentan en el caso español «una doble faz como nación *orientalizada* y *orientalista* (2010: 117)».

Las revistas turísticas u otros medios de comunicación, como el cine, evitan retratar en Curaçao una cultura sofisticada, moderna o culta y presentan su propia mirada sobre imágenes de paisajes naturales. Esta perspectiva está muy presente en las estrategias de promoción que nos ofrecen las agencias de viaje, por ejemplo, que muestran las diferencias culturales en las imágenes de sus anuncios de viajes a Curaçao. En mi opinión, la perspectiva del Otro, que es de Curaçao, está ausente. ¿Dónde empieza uno a explicar la riqueza cultural de una pequeña isla en comparación con países de gran tamaño geográfico? ¿Existe una nación multicultural llamada Curaçao o es la isla ahora un producto comercial turístico prescrito por los mercados de la globalización? Iniciativas que redunden en la revalorización de la cultura e identidad territorial son necesarias, por nuestro bien, el de las poblaciones en las que vivimos, y el

de los visitantes ocasionales, en particular, los que buscan algo más que un bonito escenario para sus fotografías o su luna de miel. De lo contrario, estaremos contribuyendo a la construcción de lo que el antropólogo Marc Augé llama «no-lugares» o espacios para el anonimato. Dice Marc Augé (2004: 13-14) que: «la sobremodernidad es productora de no-lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que no integran los lugares antiguos». La mirada superficial a Curaçao de las agencias de viajes es, en buena medida, una consecuencia ligada a esta «sobremodernidad» de la que nos habla Augé, y, como tal, productora de no-lugares, muchas veces sobrevenidos por la banalización y creación de nuevos espacios turísticos artificiales que responden a una ausencia identitaria, a un desarraigo territorial y a intereses meramente lucrativos.

Sin embargo, la complejidad multicultural de Curaçao obliga a uno a enfrentarse a la encrucijada de la mirada propia del sujeto colonial y a las experiencias adquiridas bajo diferentes poderes europeos. El reto de llegar a identificar una representación cultural de su gente sería un estudio de gran ambición. Según Shohat y Stam, hay que analizar esta forma de experiencia cultural con la dinámica existente tras la representación proyectada para interpretar a las comunidades involucradas en el proceso multicultural:

El concepto de multiculturalismo (...) está polisémicamente abierto a diferentes interpretaciones y sujeto a diversos campos de fuerza política; se ha convertido en un significado vacío sobre el que diversos grupos proyectan sus esperanzas y temores (...) el multiculturalismo no tiene esencia; apunta a un debate sobre las relaciones de poder (mi traducción).¹³

Por este motivo, me ha interesado mi propia experiencia a la hora de entender cómo se aplican herramientas académicas que faciliten la comprensión de la representación del Otro y analizar la experiencia poscolonial en estas otras representaciones de grupos de ex-colonias como son los inmigrantes subsaharianos. La propuesta de analizar la otredad subsahariana tiene mucho que ver con mi identificación personal con el contexto colonial y, en concreto, la demostración del poder holandés en la isla ha influido en mi motivación para cuestionar conceptos de auto-representación,

¹³ Cita original: «The concept of multiculturalism (...) is polysemically open to various interpretations and subject to diverse political force-fields; it has become an empty signifier onto which diverse groups project their hopes and fears (...) multiculturalism has no essence; it points to a debate (...) of power relations (Shohat y Stam 1994: 47)».

migraciones, nacionalidades e identidades. El espacio cultural y los poderes que lo controlaban oficialmente sufrieron cambios en distintos momentos de la historia. Las experiencias culturales eran dominadas verticalmente por las estructuras estatales creadas por el gobierno holandés a pesar del derecho de autogobierno otorgado a las colonias caribeñas en 1954. No hubo incorporación oficial de otras culturas de la isla que no fuesen la holandesa. Esta re-estructuración del poder político que empezó en los años cincuenta del siglo XX, dio continuidad a un sistema en el cual los servicios públicos eran apoyados y financiados por el estado holandés. Hoy en día el gobierno holandés mantiene este acuerdo con el consenso de un referéndum en Curaçao organizado cada dos años. Para ser operativa bajo este arreglo de independencia dentro del reino holandés, la isla necesitaba recursos económicos de la metrópolis europea para gestionar la enseñanza (escuelas con maestros holandeses), la salud pública (hospitales con médicos holandeses), la seguridad y la defensa (policías, abogados y militares holandeses), la comunicación (correo postal y carteros holandeses), etc. Recuerdo que en las actividades escolares no se reconocía exclusivamente el himno nacional de los Países Bajos, que se canta en holandés, sino que también se utilizaban canciones en papiamento para celebrar la misma actividad. En la radio local sonaba música salsa durante el día y sonidos lentos de jazz americano por la noche, mientras que las noticias oficiales eran en holandés. Recuerdo que las escuelas públicas se cerraban para el cumpleaños de la reina de Orange, pero también existían días festivos para celebrar fiestas locales como los coloridos desfiles carnavalescos por las calles de la capital, Willemstad. La vida cultural se centraba en diversiones informales, ya que la oferta de grandes producciones de teatro o cine era muy limitada. Sólo había un museo oficial, con una colección pequeña de artefactos y sin las subvenciones adecuadas por parte del gobierno colonial para mantener el interés del público visitante. Sin embargo, la escasez de instituciones oficiales culturales era sustituida por la producción local de música y literatura oral.

En mi opinión, la experiencia diaria en territorios bajo poderes coloniales refleja la hipocresía de los modelos europeos. Es difícil reclamar los beneficios de sistemas democráticos y procesos económicos eficientes como modelos racionales cuando hoy en día resulta difícil defenderlos como perfectos. En concreto, la experiencia escolar del sistema holandés en Curaçao era un ejemplo de cómo fingir esa superioridad racional. Los maestros impartían sus clases en holandés pero en el patio de recreo los alumnos hablaban el idioma aborigen, el papiamento. Era muy común que se abandonara el uso

del idioma oficial fuera del horario escolar entre los amigos o la familia. El uso de otros idiomas persiste en muchos hogares de Curaçao y es común que los habitantes de la isla hablen hebreo, hindú, árabe, portugués, inglés, español, chino, surinamés u otros idiomas en la calle. El idioma oficial sigue siendo el holandés y, desde 2007, el papiamentu también está reconocido como lengua oficial. Cómo y dónde se utiliza un cierto idioma en este territorio colonial revela mucho sobre la estructura cultural de la isla. Al respecto, Frederick Cooper nos recuerda que:

[Las estructuras del] Imperio reproducían, en lugar de absorber, las diferencias culturales, [los colonizadores] tuvieron que enfrentarse a las colectividades dentro de sus propias fronteras y a las redes que las cruzaron (...) Las estrategias del gobierno imperial enfrentaban a las poblaciones colonizadas con la terrible dificultad de preservar algo de su propia forma de vida y, al mismo tiempo, encontrar maneras de actuar dentro de las nuevas relaciones de poder (mi traducción).¹⁴

El gobierno de Curaçao y sus instituciones locales funcionaban en holandés para transmitir valores europeos, aunque la vida familiar estuviese marcada por distintas costumbres culturales que se desviaban de la vida en los Países Bajos. Estos patrones culturales que se diferencian de la patria colonizadora en la vida cotidiana han sido analizados en narrativas sobre otras colonias y aparecen habitualmente en algunas literaturas poscoloniales de habla inglesa. Por ejemplo, una de las reflexiones sobre la influencia del modelo educativo nos llega a través de algunas obras de autores subsaharianos que son inmigrantes de ex-colonias inglesas; particularmente, algunos que proceden de ciertas clases acomodadas, han dejado constancia de que el sujeto colonial adquiere un tipo de «condición nerviosa» bajo un sistema colonial. La autora Tsitsi Dangaremba, por ejemplo, habla de este estado nervioso en su novela *Nervous Conditions* publicada en 1988 sobre el sujeto colonial en Zimbabwe, que se enfrenta a distintos patrones culturales entre las tradiciones autóctonas y los poderes coloniales de Gran Bretaña. Según Robert L. C. Young, la presencia de culturas distintas en ex-colonias europeas crea condiciones particulares.

Cuando a una cultura original se le superpone una cultura colonial o dominante a través de la educación, esto produce un estado nervioso de ambivalencia, incertidumbre, una imagen borrosa de fronteras culturales, dentro y fuera, una alteridad dentro (mi

¹⁴ Cita original: «Empire [structures] reproduced rather than absorbed cultural distinction, [colonizers] had to confront collectivities within their own borders and networks that crossed them (...) Imperial strategies of rule confronted colonized populations with the terrible difficulty of preserving something of their own way of life while finding means to act within new relations of power (Cooper 2005: 201)».

traducción).¹⁵

En el contexto cultural de Curaçao, es difícil probar que su gente haya sufrido de una neurosis ante la experiencia de dominación de la enseñanza holandesa; sin embargo, es cierto que muchos ciudadanos autóctonos han aprendido a incorporar valores holandeses. Por esto motivo, mis propias experiencias me han hecho consciente de la complejidad de las infraestructuras coloniales.

Según el académico indio Homi K. Bhabha, es el colonizador el que ha creado las condiciones de incorporación del sujeto colonial al sistema oficial. El acceso del Otro a las estructuras del colonizador es un modelo que permite que los dos grupos se acerquen socialmente: «el discurso colonial produce a los colonizados como una realidad social, que es al mismo tiempo, otra y, todavía, totalmente reconocible y visible (mi traducción)».¹⁶ Sin embargo, Bhabha sugiere que es insuficiente tender puentes entre el colonizador y su sujeto colonial porque este esfuerzo no logra borrar la distancia que ya existe entre ambos. Este discurso poscolonial se puede aplicar a mi propia experiencia en el Caribe. Por ejemplo, se puede aplicar este pensamiento de Bhabha a la enseñanza del holandés en Curaçao, porque los profesores holandeses impulsaban una curiosidad intelectual en el alumnado local, aunque era difícil mostrar que esto transformara emocionalmente a cada uno de los alumnos; es decir, tengo mis dudas de que la educación holandesa transformara a los estudiantes y los llevara a sentirse un sujeto completamente holandés. En este contexto recuerdo una anécdota que me ocurrió cuando terminé mis estudios en Curaçao con los exámenes estatales dirigidos por el Ministerio de Educación de los Países Bajos. En el examen oral de literatura holandesa, uno de los profesores holandeses me comentó en su evaluación que, a pesar de mi conocimiento sobre la memoria del holocausto en la literatura holandesa de posguerra, le resultaba difícil calificarme con una buena nota a causa de mi pronunciación corrupta del holandés, es decir de mi acento criollo al hablar holandés. Esta fue la primera vez que fui consciente de que las autoridades holandesas tenían prejuicios al relacionarse con sus sujetos coloniales. Explica Ashcroft que en muchas colonias existía la

¹⁵ Cita original: «When an original culture is superimposed with a colonial or dominant culture through education, it produces a nervous condition of ambivalence, uncertainty, a blurring of cultural boundaries, inside and outside, an otherness within (Young 2003: 23)».

¹⁶ Cita original: «colonial discourse produces the colonised as a social reality which is at once another and yet entirely knowable and visible (Bhabha 1994: 70)».

preocupación por el correcto uso del idioma del colonizador, y su significado como poder cultural:

La preocupación por hablar el idioma correctamente parece una demostración clásica de la hegemonía cultural. Sin embargo, también reafirma el carácter profundamente ambivalente de la hegemonía misma: la cultura hegemónica está disponible para actos específicos de adquisición. Dominar el lenguaje del dominador ha sido una estrategia clave de adquisición propia de poder para los sujetos en todas las sociedades poscoloniales... (mi traducción).¹⁷

Bhabha afirma que la relación peculiar que se establece entre el colonizador y el sujeto colonizado es muy común, y la describe como un «casi lo mismo pero no del todo (mi traducción)»¹⁸ donde el colonizador impone una condición de ambivalencia sobre el Otro. Es decir, el sujeto colonial siempre está moviéndose entre dos contrapuntos: la similitud y la diferencia con la autoridad colonial. Como explica Bhabha en el contexto poscolonial: «Lo que es innovador, desde el punto de vista teórico, y crucial desde el político, es la necesidad de pensar más allá de las narrativas de origen y de las subjetividades iniciales y centrarse en esos momentos o procesos que se producen en la articulación de las diferencias culturales (mi traducción)».¹⁹

Aprender y hablar el idioma holandés es insuficiente para que el sujeto colonial sea dominado por las autoridades holandesas. Al contrario, Bhabha piensa que el sujeto colonial que habla el idioma del colonizador establece la base para que pueda iniciarse una resistencia anticolonial. Mi reflexión actual sobre la actitud del profesor holandés es que no estaba preparado para reconocer oficialmente que había identidades fluidas dentro del discurso colonial. Me parece obvio que el papiamento u otras tradiciones autóctonas de la isla entraban en conflicto con la imagen totalizante de la cultura holandesa que se intentaba promover en el sistema educativo oficial. No creo que la enseñanza me inspirase un sentimiento anticolonial, como sostiene Bhabha, no obstante, me parece deseable que la compleja hibridez de las culturas implicadas funcione para subvertir de una manera más directa o explícita el modelo totalizante. Y en efecto, en mi experiencia, este incidente inició un proceso de concienciación que me ha llevado a comprender, por una parte, la complejidad de la forma en que los Países Bajos y otras

¹⁷ Cita original: «The concern for ‘proper’ speech seems a classic demonstration of cultural hegemony. Yet [it] also reconfirms the deeply ambivalent nature of hegemony itself: the hegemonic culture is available to specific acts of acquisition. Mastering the master’s language has been a key strategy of self-empowerment in all postcolonial societies (2001: 58)».

¹⁸ Cita original: «almost the same but not quite (Bhabha 1994: 89)».

¹⁹ Cita original: «What is theoretically innovative, and politically crucial, is the need to think beyond narratives of originary and initial subjectiveness and to focus on those moments or processes that are produced in the articulation of cultural differences (Bhabha 1994: 2)».

potencias coloniales europeas son construidas desde sus colonias y, por otra, que la manera en que podemos entender el pasado de los lugares colonizados y el futuro de las ex-colonias viene dada por el proceso de colonización.

Este primer cuestionamiento de la identidad holandesa generó en mí otras preguntas. Durante los años en que fui estudiante universitario en los EE.UU. tuve que enfrentarme a cómo los patrones culturales construyen la identidad de los sujetos coloniales. Los viajes fuera de Curaçao que me hechizaban de niño se transformaron ahora en oportunidades para continuar descubriendo el mundo. En vez de adoptar un punto de vista fijo, me di cuenta de que depende de un proceso que el Uno entienda al Otro, y viceversa. Por ejemplo, el traslado a los Estados Unidos me ofrecía un acceso a recursos educativos que nunca había tenido antes, un privilegio académico que cambió mi perspectiva del mundo. Fue precisamente en los años desplazado como estudiante en la capital estadounidense, Washington D.C., donde desarrollé mi comprensión sobre los complejos procesos para formar una sociedad perteneciente al Primer Mundo. Vivía en una ciudad urbana que funcionaba como un gran centro de poder político y con un acceso fácil a todo tipo de productos de consumo, en contraste con los recursos limitados de Curaçao. Según Ashcroft, hay una conexión entre el imperialismo procedente de los colonizadores europeos y la globalización actual en la que se ha transformado:

De hecho, la clave para la relación entre el Imperialismo clásico y la globalización contemporánea en el siglo XX ha sido el papel de los Estados Unidos, que asumió con entusiasmo el mando de la retórica imperial. Más importante aún, la sociedad estadounidense, durante y después de esta fase inicial expansiva, inició las características de la vida social y las relaciones sociales que hoy en día se puede considerar que caracterizan lo global: la producción en masa, la comunicación de masas y el consumo masivo (mi traducción).²⁰

Además, esta interacción cultural me ofrecía la oportunidad de observar de cerca la construcción de la enorme vida cosmopolita de Washington D.C. Su sociedad altamente estructurada con distintos grupos de interés político, económico y social era un lugar con mucho poder local y mundial. Sin embargo, la presencia de personas sin

²⁰ Cita original: «Indeed, the key to the link between classical imperialism and contemporary globalization in the twentieth Century has been the role of the United States, which enthusiastically assumed command of imperial rhetoric. More importantly, United States society during and after this early expansionist phase initiated those features of social life and social relations which today may be considered to characterize the global: mass production, mass communications and mass consumption (Ashcroft 2001: 212)».

techo en las calles y el estado decaído de las casas en barrios marginalizados revelaban aspectos que uno suele identificar con el Tercer Mundo. Este aspecto multifacético de la capital estadounidense es también un ejemplo de una reconstrucción continua que está presente en la historia imperial, según Bill Ashcroft:

La globalización es la transformación radical del imperialismo, constantemente reconstituido e interesante porque carece de un centro imperial obvio. Aunque a menudo es entendida en términos de fenómeno a gran escala, sus tendencias homogeneizadoras llevan a cabo un conjunto heterogéneo de situaciones locales (mi traducción).²¹

Después de obtener mi titulación en Ciencias Políticas, conseguí becas para programas educativos de posgrado que se ofrecían en Sao Paulo, La Habana, y Santiago de Chile. Evidentemente, mi formación universitaria anglosajona influye en mi perspectiva hacia el mundo y las estancias en estos lugares impulsaron otros significados de hogar para mí. Saïd, que ha estudiado en universidades estadounidenses, ha articulado, de una manera que tiene mucha resonancia para mí, en su biografía *Out of Place: A Memoir* (1999) sus reflexiones sobre el significado de “lugar” para un sujeto colonizado y desplazado de su origen cultural. Desde su propia experiencia como refugiado palestino que vivió en Egipto bajo un sistema colonial inglés, recuerda que «La verdadera realidad [de los palestinos] se refleja en cómo los palestinos se desplazan de un sitio a otro (...) Somos migrantes y quizás híbridos, en nosotros mismos, y no por ninguna situación en la que nos encontremos (mi traducción)».²² En el caso de Saïd, la experiencia del exilio y de la movilidad continua son las características emblemáticas que influyeron en la construcción de su identidad. Su experiencia está influida por un trauma de desplazamiento que no he conocido de modo similar en mi experiencia en la colonia holandesa. La idea de inestabilidad territorial geográfica y el desarraigo del hogar son partes legítimas para Saïd porque explican su existencia como sujeto poscolonial. Los lugares donde he vivido en el extranjero por razón de trabajo (sin las circunstancias políticas de refugio político, como en el caso de Saïd) incitan en mí otros sentimientos hacia el desplazamiento entre lugares geográfica y culturalmente distintos.

²¹ Cita original: «Globalization is the radical transformation of imperialism, continually reconstituted, and interesting because it stems from no obvious imperial centre. While it is often understood in terms of large-scale phenomena, its homogenizing tendencies are effected in a heterogeneous array of local situations (Ashcroft 2001: 213)»

²² Cita original: «The truest reality [of the Palestinian] is expressed in how they cross over from one place to another (...) We are migrants and perhaps hybrids, in but not of any situation in which we find ourselves (Saïd 1999: 24)».

Finalmente encontré un trabajo con el Consejo de Intercambios Educativos con el Extranjero (CIEE), una asociación de redes universitarias con sede en la ciudad de Nueva York donde colaboré en proyectos entre varias instituciones académicas de distintos países. No hay duda de que los meses de estancia en distintas ciudades del continente americano me ayudaron a entender de cerca factores culturales que derivan del encuentro entre ciudadanos procedentes de sociedades diferentes. El intercambio de contactos profesionales a nivel internacional resultaba complicado cuando los diálogos se mantenían a larga distancia y muchas veces con traducciones culturales incompletas. Esto me obligaba a actuar como mediador. Poco a poco empecé a apreciar las limitaciones para dialogar en los encuentros entre representantes de varios países y el poder que implica la traducción.

El hecho de conocer otras culturas e idiomas me ayudó a hacer mi trabajo de una manera eficaz dentro de la asociación; no obstante, tengo que reconocer que no era la diferencia cultural per sé lo complicado, sino las relaciones desiguales causadas por el imaginario distinto que lleva cada Uno sobre el Otro. Además, los viajes hacia otros países americanos siempre me recordaban que hay ciertas limitaciones para llegar a un entendimiento entre las distintas culturas del mundo. Por lo menos, es necesario, en mi opinión prestar una atención cultural crítica en todo momento. Por ejemplo, no recuerdo que mi procedencia de Curaçao fuese algo polémico que dificultase mi acogida en EE.UU., al contrario, la sociedad norteamericana suele celebrar públicamente la multiculturalidad. Este no siempre fue el caso en mis inicios en Madrid. El concepto de multiculturalidad parecía diferente porque no había una política oficial de integración cultural. Una de mis experiencias personales en este sentido tuvo lugar cuando unos conocidos míos de origen español sostuvieron un debate para determinar si era mejor clasificarme como inmigrante o como extranjero. ¿Quizá la sensibilidad española ante las construcciones de otredad era una diferencia cultural que todavía desconocía? Fue revelador para mí que el autor español Juan Goytisolo subrayara que la cultura española tiene dificultad a la hora de reconocer la herencia cultural de algunos pueblos históricos que vivieron en la Península Ibérica. Goytisolo observa que muchos españoles prefieren eludir la hibridez de sus raíces. Sin embargo, esta mezcla cultural forma una parte imprescindible en el debate sobre el Uno y el Otro. En términos generales, me dejó la impresión de que mi experiencia sobre la otredad en otros contextos culturales iba a influir en el análisis llevado a cabo en este trabajo sobre la cuestión de la identidad.

Otro punto de reflexión para mí durante la compilación de información para este trabajo fue el percibirme a mí mismo como alguien con una condición poscolonial en España. En ocasiones resulta muy revelador lo que algunas personas me dicen sobre la nacionalidad holandesa y el hecho de que sea titular de un pasaporte de la Unión Europea. Cuando se me asocia con el estado-nación holandés hay gente que me pregunta sobre el consumo libre de drogas o la política oficial hacia la prostitución en Amsterdam. La capital de los Países Bajos es una ciudad que conozco muy poco y que provoca la misma curiosidad en mí cuando los medios de comunicación representan una imagen liberal y ciertamente cliché. Para mí suponen una imagen del holandés urbano que está en contraste con las propias experiencias culturales que tengo como holandés procedente del Caribe. Mi propia incompreensión del “ser holandés” en su totalidad me obliga a hacer interpretaciones parciales, quizá injustas, cuando me enfrento a las preguntas sobre los Países Bajos. Por este motivo, creo que el autor Salman Rushdie tiene razón cuando considera la traducción como una dinámica imprescindible del imaginario nacional. Rushdie reflexiona sobre su propia experiencia como desplazado de la India a Pakistán y, luego como inmigrante hacia Inglaterra: «Yo también soy un hombre traducido. Yo he nacido más allá [del horizonte] (mi traducción)».²³ Rushdie asume una geografía fluida para hablar sobre su interpretación de identidad: un acto de traducción cultural. Particularmente caracteriza la transformación que el inmigrante inicia desde tierras colonizadas por el imperio británico hacia otra sociedad como un proceso que lo transforma de un itinerante hacia un «hombre traducido». Parece una teoría atractiva para un viajero adinerado que asume un proceso auto-crítico de traducción de uno mismo al resto del mundo; quizá sea relevante para los sujetos de las ex-colonias que han estudiado en las universidades prestigiosas del mundo occidental, como hizo Rushdie.

Este autor hindú-británico reconoce que las identidades no son ajenas a las manipulaciones y a los juegos de poder. Cuando reflexiono sobre Curaçao como mi hogar original, mi recuerdo resulta menos poético que el de Rushdie y su experiencia en una sociedad colonizada; además, no coincido con su interpretación de que uno puede abandonar su hogar de origen tan fácilmente, vivir en otro sitio como una experiencia

²³ Cita original: «I, too, am a translated man. I have been borne across (Rushdie, 1995: 29)».

automáticamente transferible y empezar a imaginar una vida nueva en la sociedad de acogida. Al mismo tiempo, me fascina la trayectoria horizontal que ha caminado Rushdie, desacreditando la imagen poderosa de las fronteras nacionales. No estoy seguro de que mi estatus aparente de un ser traducido signifique que he abandonado, en el caso de que lo hubiera hecho, cualquier noción de una identidad cerrada. Espero que los viajes y las estancias en el extranjero no anulen las características culturales de mi origen en Curaçao que, en mi opinión, establecen la base fundamental de mi identidad individual.

Sí hubo circunstancias donde me he sentido diferente cuando soy clasificado por otros bajo la etiqueta de la nacionalidad holandesa. Por ejemplo, durante un tiempo, sentía que la estancia en Madrid también me convertía en un inmigrante inesperado, un intruso cultural en territorio español. No tenía familia en España ni me sentía como un ciudadano de la Unión Europea. Por este motivo, me llama tanto la atención poder vivir en una sociedad que se enfrenta a los distintos retos de la inmigración reciente. Tuve que enfrentarme a mi propia actitud y decidir si la construcción cultural era un aspecto determinante para participar en esta sociedad de acogida. ¿Era posible conseguir otra traducción como en el caso de Rushdie? ¿Es realista no sentir resentimiento hacia la pérdida de lo vivido en el lugar de origen? ¿Siempre hay una alteración en el desplazamiento espacio-temporal? Este concepto de llegar hacia una traducción es algo que le interesa también a R. Young que considera esta experiencia como «una forma de pensar acerca de cómo las lenguas, pueblos y culturas se transforman a medida que se mueven entre diferentes lugares (mi traducción)».²⁴ Al mismo tiempo, no está muy claro que haya que asumir este concepto de traducción cultural como una interpretación definitiva para señalar una condición poscolonial.

Sin embargo, es posible hacer traducciones que pueden ser malinterpretadas y llegar a ser políticamente incorrectas en otros contextos culturales. Al principio de mi estancia en Madrid me refería a mí mismo de modo humorístico como un «inmigrante», aunque esto causaba sorpresa entre mis conocidos, que me decían que el término más

²⁴ Cita original: «a way of thinking about how languages, people and cultures are transformed as they move between different places (R.Young 2003: 29)».

adecuado para mi situación sería «guiiri». Pronto aprendí que el término para extranjero en la jerga cotidiana española contiene una clasificación diferente a la de inmigrante y conlleva su propia interpretación cultural. En esta misma línea, Juan Goytisolo considera que los extranjeros en España son como «inmigrantes ganga», es decir, se les clasifica como una categoría especial cuando proceden de culturas europeas. No existe duda de que la presencia de ciudadanos europeos está bien valorada por los españoles:

Europeos, o no europeos pero que hablan español, o incluso no hispanohablantes pero que comparten la fe cristiana, no son en el fondo considerados como inmigrantes. Se les ve como un aporte y a veces como un complemento natural. Son portadores de prosperidad económica, de modernidad cultural. La actitud hacia ellos es una mezcla de sentimiento sutil de solidaridad, de envidia también, de reconocimiento mutuo, de irritación algunas veces (Goytisolo 2001: 132).

No obstante, este tipo de clasificación cultural resulta curiosa para algunos que llegan de los Estados Unidos a España porque la historia norteamericana considera que, en términos políticamente correctos, los inmigrantes son una fuente imprescindible para la creación de su sociedad capitalista. El autor suizo y académico hispanista, Marco Kunz, añade que en esta distinción del inmigrante bueno que procede de Europa se refleja un discurso antiinmigrante de algunos sectores de España donde «se considera a unos de modo positivo cuando sean residentes, turistas o profesionales blancos que traen riqueza y progreso y otros como malos cuando sean musulmanes, negros o sudamericanos (2003: 94)». La clasificación de lo que es un inmigrante en España tiene aspectos culturales que no siempre se hacen visibles en el discurso público. Resulta que el empleo de traducciones culturales es complejo y puede llegar a confirmar tópicos sobre el Uno y el Otro.

Quizá sean discusiones universales sobre la construcción de identidad, posiblemente se encuentra el mismo discurso en otros países, pero Goytisolo y Kunz nos muestran aquí las limitaciones de estas construcciones en el caso español. En mi trabajo con alumnos universitarios de intercambio de los EE.UU. en Madrid, he escuchado sus experiencias personales durante su estancia y, además de los acontecimientos positivos que han vivido, han surgido episodios esporádicos que ponen de manifiesto la complejidad del discurso sobre nacionalidad. Por ejemplo, destacan incidentes entre las autoridades españolas y aquellos estudiantes extranjeros que encajan a primera vista con el estereotipo del inmigrante no europeo por su vestuario o su apariencia física. Una estudiante que se identificaba como «afroamericana» estaba una noche con un grupo de amigos españoles cuando la paró un policía y le pidió su DNI,

sin embargo, cuando habló en inglés y fue reconocida como estadounidense la dejaron seguir. La joven me preguntó después irritada por qué el policía no le pidió el DNI a los amigos españoles con los que se encontraba. ¿Tiene que preocuparse en el futuro, cuando esté sola por la ciudad, por este tipo de actitud de las autoridades? Posteriormente, desde la administración de su universidad en EE.UU. se interesaron por cómo mejorar la seguridad personal en Madrid de los futuros alumnos de intercambio. Tuve que reflexionar y preguntarme: ¿cómo debe uno aconsejar a esta alumna afroamericana sobre la visión de la otredad africana en España? ¿Qué estereotipos, diferencias culturales y malentendidos se pueden comunicar a esta alumna y a los representantes universitarios norteamericanos? ¿Hasta qué punto uno debe ser políticamente correcto y diplomático? Confluyen muchas emociones y contradicciones culturales cuando hay extranjeros que viven en este país tan complejo e interesante: destacan las relaciones cambiantes de identidad y las prácticas de poder resultan ambiguas en un entorno multicultural emergente. Esta es la razón de mi enorme interés por entender las construcciones culturales del inmigrante subsahariano en el contexto del cine español y el punto de partida de esta tesis.

2. La identidad española: cine y nación

2.1 ¿Qué es la identidad española?

¿Qué es la identidad española? Es esta una pregunta que debería ser fácil de contestar después de tantos siglos de historia. Algunos autores asumen que la respuesta es compleja en una época cambiante como la nuestra. Voy a procurar, aquí en este capítulo, analizar las claves significativas de esta identidad cultural, real e imaginada, que son empleadas en el cine contemporáneo para llegar a una mejor interpretación sobre la representación del inmigrante subsahariano. La identidad española es un concepto fluido dentro de un Estado plural con una población actual de unos 44 millones de habitantes, siempre según los datos del INE. No obstante, aunque estas estadísticas demográficas indican un aumento del número de españoles durante la década comprendida entre 2001-2010, las políticas públicas siguen sin mostrar un compromiso definitivo para aclarar qué significa ser español. Las claves culturales de este concepto son complejas y, en los últimos años, el desplazamiento de personas extranjeras, incluidos los grupos subsaharianos, dentro de las fronteras estatales está impulsando un debate sobre la transformación de carácter multicultural emergente en la sociedad española.

A pesar de que el INE registra los datos sobre las emigraciones al exterior y la llegada de grupos inmigrantes (extraeuropeos), falta una interpretación sobre el significado de la identidad española que considere la integración de una diversidad cultural. Dicho de otra manera, el multiculturalismo todavía no ha sido articulado desde una política oficial en España, como sí han hecho otros gobiernos de distintos estados occidentales. A diferencia de Canadá u otros países de la UE, el gobierno español no ha adoptado el carácter multicultural creciente como una estrategia de cohesión nacional en sus legislaturas. Los Países Bajos, por ejemplo, asumieron en los años setenta una política multicultural como ideología de consenso, «*integratie met behoud van eigen taal en cultuur*» o «integración con el mantenimiento de la lengua y cultura aborigen». Sin embargo, durante los años noventa, se dio marcha atrás en esta política cuando distintos nacionalismos holandeses se posicionaron en el debate en contra de la multiculturalidad (M. Baker, 2004). Las razones para reconocer la diversidad cultural en

los Países Bajos perdieron su fuerza intelectual a causa de la visibilidad de los flujos crecientes de inmigrantes, las consecuencias sociales antidemocráticas y el miedo a un desgaste de la cultura dominante (Helly, 2002). Ahora podemos observar que España se enfrenta a cuestiones similares sobre la identidad española porque la multiculturalidad de grupos recién llegados obliga a los españoles autóctonos a redefinir las interpretaciones históricas de pluralidad que afirman su imagen nacional.

Investigaciones iniciadas por distintas instituciones del mundo sobre los cambios estructurales de las naciones a causa de las migraciones, indican que las transformaciones culturales son inevitables. Además, existen informes, por ejemplo de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe, que aseveran que estas transformaciones actuales están conectadas con una desigualdad social creciente y con la emergencia de todo tipo de identidades auto-referenciales. También Naciones Unidas ha hecho un llamamiento político hacia una cohesión social que aproveche la riqueza que supone el multiculturalismo y anima al desarrollo de una ciudadanía participativa que promueva la inclusión social (CEPAL, 2007). En otras palabras, en muchos países emerge el deseo de asentar enlaces sociales cuando los gobiernos se enfrentan a estos debates culturales sobre el multiculturalismo, y «las políticas públicas deben actuar sobre los obstáculos que impiden avanzar hacia una ciudadanía efectiva, horizonte en el cual cobra sentido la creciente preocupación por la cohesión social (ibíd)». Este anhelo por una unión social surge en la actualidad bajo la idea de globalización y para muchos se asocia con una fragmentación social y con la pérdida de relaciones estables en su lugar de origen.

Una línea de pensamiento que se desarrolla en este trabajo de investigación es que este tipo de globalización llega a formar identidades culturales y cuestiona el empleo generalizado del término nación. Bill Ashcroft señala que: «La globalización demuestra ser una fuente interminable de sorpresas culturales (mi traducción)».²⁵ La llegada de una otredad inmigrante influye en este proceso cultural y suponemos que una globalización rápida pone de manifiesto la homogeneización de las culturas en la sociedad. La inmigración funciona como un motor transformador que desestabiliza las identidades nacionales. Por este motivo, la cohesión social se considera tanto una premisa como un logro deseable. (CEPAL, 2007). No obstante, en el caso español, las

²⁵ Cita original: «Globalization proves to be an endless source of cultural surprise (Ashcroft 2001: 206)».

estructuras culturales son complejas y, políticamente, la idea de multiculturalismo parece insuficiente para llevar a cabo un programa de integración nacional entre todos los grupos que habitan el país.

No cabe duda, en mi opinión, de que la literatura y el cine contribuyen a un entendimiento de las percepciones, sentimientos, pensamientos y actitudes de la sociedad española y, como consecuencia, de toda(s) su(s) identidad(es). Además, el caso español, cuya sociedad plural reconoce internamente normas, costumbres y lenguas distintas dentro de una cultura dominante, resulta de gran complejidad puesto que también se enfrenta frecuentemente a conflictos culturales; en otras palabras, España es un claro ejemplo de la dificultad de construir identidades estables en un país heterogéneo. Ya hemos señalado en la introducción que el empleo del término «cine español» no tiene que ser ciertamente una coordinación coherente hacia un entendimiento intelectual de los cambios producidos en la sociedad contemporánea. Sin embargo, los debates sobre la identidad española giran en torno a cuestiones de nacionalidad y nacionalismos. Si recurrimos a los Estudios Culturales y a la Teoría Poscolonial, quizá no sorprenda que una gran parte de sus debates intelectuales se centren en la pregunta discursiva sobre la construcción de una identidad nacional. Chris Barker asevera que:

Las naciones no son sólo formaciones políticas. También son sistemas de representación cultural por los cuales la identidad nacional se reproduce continuamente mediante una acción discursiva. La identidad nacional es una forma de identificación imaginativa con el estado-nación (mi traducción).²⁶

Creo que el reto en el presente trabajo es hablar sobre la españolidad sin asignarle una definición cerrada. Ciertos autores subrayan la falta de una identidad homogénea en España y, para otros intelectuales, es una identidad marcada por características ambiguas, idea bien articulada por José Manuel Querol Sanz:

(...) España se ve atrapada por su propia Historia ambigua, identidad e identidades siempre discutidas, entre dos universos [la barbarie y la civilización], cargando con las polémicas atroces de Castro y Albornoz, elaborando fantasías para reinventarse a sí misma en vez de asumirse (2010: 83).

Cuando una obra cinematográfica española imagina al Otro inmigrante parece relevante observar cómo se aproxima a la identidad propia: ¿cómo está imaginando la

²⁶ Cita original: «Nations are not just political formations. They are also systems of cultural representation by which national identity is continually reproduced through discursive action. National identity is a form of imaginative identification with the nation-state (Barker 2008: 181)».

identidad española? ¿Cómo asumen los cineastas esa identidad nacional? Desde la Segunda Guerra Mundial, como expresión global de los desastrosos efectos que pueden resultar de ideologías nacionalistas, existen numerosos estudios sociológicos y políticos en distintos países que han contemplado la idea de nación como una construcción artificial y no una entidad mítica que necesita ser resucitada: «Su definición resulta muy complicada, ya que supone una serie de conjeturas particulares y generales, unos criterios muy resbaladizos, cambiantes, ambiguos y no claramente delimitados (Barrios Vicente 2006: 36)». Doy por asumido que el concepto de nación surge como una fabricación. Ernest Gellner sostiene en *Nations and Nationalisms* (1983: 49): «Las naciones no están inscritas en la naturaleza de las cosas (mi traducción)»; es decir, el empleo del concepto de nación se entiende mejor como una construcción basada en ideas artificiales, algo imaginado.

Si reconocemos que existe una tendencia reciente en el cine español en la cual el protagonismo de «ser español» deja paso ahora a la exploración de «ser inmigrante», debemos reflexionar sobre las claves culturales de una españolidad que empleamos como punto de partida en esta investigación; en otras palabras, si pretendemos analizar el sujeto subsahariano como el Otro nos conviene interpretar lo que significa el «yo» español como contrapunto cultural. Y debemos no solamente aclarar algunas construcciones de ser español, sino llegar, en consecuencia, a una interpretación adecuada para hablar de un cine español contemporáneo. Por este motivo, en este capítulo procuro responder a las preguntas de qué suponen ciertas claves de la construcción de la españolidad y cómo es esta identidad española, preguntas que pueden ayudarnos en la interpretación cinematográfica de las transformaciones inminentes en España.

2.2 La identidad española: pluralidades culturales

Actualmente los países de la Unión Europea han perdido buena parte de sus funciones anteriores en beneficio de formas de regulación macro estatal. Sin entrar en críticas específicas a este sistema político, para el caso español la UE supone unos mecanismos de gestión formalmente más democráticos y se asume un conjunto de pluralismo cultural entre los países miembros. No obstante, desde una perspectiva occidental, se mantiene un esquema del mundo cada vez más polarizado, no sólo en el plano de las relaciones de poder entre países sino en el ordenamiento simbólico de las identidades y estereotipos nacionales. Como bien explica Saskia Sassen, en la mayoría de los países occidentales se «desnacionaliza» el espacio económico y se «renacionaliza» el debate político, siendo las migraciones transnacionales un nexo de alianza entre esas dos áreas:

La globalización económica desnacionaliza la economía nacional. En cambio, la inmigración renacionaliza la política. Existe un consenso creciente en la comunidad de Estados para levantar los controles fronterizos para el flujo de capitales, información, servicios y, en sentido más amplio, mayor globalización. Pero cuando se trata de inmigrantes y refugiados (...) el Estado reclama todo su antiguo esplendor afirmando su derecho soberano a controlar sus fronteras (2001: 73).

Esta posición apuesta por un proyecto de ciudadanía compleja en el siglo XXI donde la identidad nacional toma conciencia de su capacidad de generar ciertos vínculos multidimensionales. Sin embargo, la clave de articulación de la identidad española, a mi entender, es la falta de un discurso político en defensa de una cultura homogénea y consensuada. En otras palabras, no hay programa gubernamental que defienda un nacionalismo español como política de consenso. Además, incluso si existe malestar en algunos sectores de la sociedad por la presencia de recién llegados, no llega a plasmarse en una legislación xenófoba en España. Por ejemplo, no existe un nacionalismo flagrante como el desarrollado en los proyectos políticos de ultraderecha de otros países europeos. Las declaraciones de políticos españoles, particularmente los que representan una filosofía de ultraderecha, que muestran una alarmante preocupación por la presencia de los inmigrantes suelen caer en saco roto. En este contexto, es difícil llegar a un acuerdo definitivo sobre la españolidad como una identidad cerrada.

Los nacionalismos dentro del territorio español destacan por su historia complicada e indefinida. Existe una interpelación cultural en este país de tantas

diferencias regionales, lingüísticas, religiosas, artísticas, locales, etc., que no debemos olvidar. La definición de una identidad española es tan diversa que algunos historiadores españoles ponen en duda si tal definición tiene el peso necesario para armonizar un objetivo nacionalizador. Juan Pablo Fusi cuestiona lo que supone esta identidad española para los autóctonos. Recuerda que la creación del Estado español ha sido un concepto precario desde el siglo XIX porque carecía de una cultura creadora y era una estructura débil, pobre e insuficiente (Fusi 2000: 172). Por ejemplo, se refiere al Real Decreto del 30 de noviembre de 1833 del ministro de Fomento, Javier de Burgos, que carecía de un poder central fuerte y, en cambio, impulsaba una administración estatal diferente pero «fundamental de la España de los siglos XIX y XX: creó la provincia (ibíd: 173)». Esa falta de una sólida organización estatal frente al conjunto del territorio nacional explica ciertas pluralidades en el país. El siglo XIX también conoció la invasión de los militares franceses, una ocupación bajo Napoleón, varias guerras carlistas, etc. Son todos ejemplos de la fragilidad de la alianza entre las distintas regiones. Se considera que la diversidad española de hoy en día surge de la fragmentación de una identidad de carácter monolítico. Esto explica posiblemente por qué el debate sobre la otredad es construido de una manera peculiar en España; para Fusi, la pluralidad existente en tierras españolas hoy en día evita un discurso hostil hacia el Otro.

Según el modo en que describen el nacionalismo las teorías conectadas con los Estudios Culturales, el concepto de nación es un fenómeno europeo con raíces en el siglo XVIII. La otredad pertenece a estos lugares que no se han organizado como entidad política de nación. Esto sugiere una organización determinada, en los casos europeos, que ha sido bien explicada en *Imagined Communities* de Benedict Anderson y en la Teoría de la comunicación social. La idea básica es que la comunicación negociada es imprescindible para la construcción de un sentido de identidad nacional. Anderson explica esta comunidad imaginada en relación con la construcción de una identidad nacional a través de unas categorías territoriales y administrativas:

Es *imaginada* porque incluso los miembros de la nación más pequeña no llegarán a conocer a la mayor parte de sus compatriotas y no se reunirán con ellos, ni siquiera oirán hablar de ellos, sin embargo, en la mente de cada uno vive la imagen de su comunidad (...) La nación se imagina como algo limitado porque incluso la mayor de ellas que abarca tal vez mil millones de seres vivos, tiene fronteras delimitadas, aunque elásticas, más allá de las cuales se encuentran otras naciones (...) Se imagina como *soberana*, porque el concepto nació en una época en la que la Ilustración y la Revolución estaban destruyendo la legitimidad del ordenado según mandato divino,

jerarquizado reino dinástico (...) Por último, se imagina como comunidad porque, independientemente de la desigualdad real y la explotación que puedan estar vigentes en cada uno, la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo y horizontal (mi traducción).²⁷

A pesar de que Anderson recurre a los periódicos y libros como pruebas que aglutinan una conciencia nacional, esta identidad tiene una posición privilegiada que es difícil de sostener; según Philip Schlesinger, resulta difícil mantener esta hipótesis como una narrativa coherente en un mundo globalizado (2000: 19-32). Es decir, en este argumento de una «comunidad imaginada» (idea de que la nación está construida por algunos ritos de los medios de comunicación que ayudan a una colectividad dispersa a pensar en sí mismos como una colectividad nacional y coherente) falta considerar la inestabilidad del propio concepto nacional. Dicho argumento de Anderson saca provecho a las producciones literarias que presentan a la nación como una colectividad homogénea con un espacio cerrado, un idioma estándar y unificador, que es insensible a la existencia de otras identidades (Higson 2000: 63-75). Resulta difícil aplicar este modelo simbólico de nación que propone Anderson porque insiste en una visión moderna de la nación que concibe un cierto sentido de comunidad pero que, al mismo tiempo, puede practicar una política de exclusión. Por ejemplo, Anderson tiene poca consideración por la diversidad de género y evita explicar el papel de las mujeres que participan en una nación. Por estos motivos, la comunidad que sugiere Anderson está construida artificialmente sin considerar las pluralidades o las transformaciones entre y dentro de los pueblos.

Eric Hobsbawm mantiene sin embargo una consideración más amplia y articula la necesidad de introducir la idea de nación con otra particularidad: una autorreflexión de sus miembros. Según Hobsbawm, esta idea requiere el empleo de unas tradiciones inventadas que representan a todo un colectivo; el autor distingue que se trata de un

²⁷ Cita original: «It is imagined because the members of even the smallest nation will never know most of their fellow members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the images of their community (...) The nation is imagined as limited because even the largest of them encompassing perhaps a billion living beings, has finite, if elastic boundaries, beyond which lie other nations (...) It is imagined as sovereign because the concept was born in an age in which Enlightenment and Revolution were destroying the legitimacy of the divinely ordered, hierarchical dynastic realm (...) Finally, it is imagined as a community because, regardless of the actual inequality and exploitation that may prevail in each, the nation is always conceived as a deep, horizontal comradeship (Anderson 1983: 15-16)».

fenómeno dual en tanto que es planeado por una élite de gobernantes y movimientos nacionalistas desde arriba pero que también necesita incorporar la organización que representan las bases desde abajo (Hobsbawn, 1990). Evidentemente, si en el caso español las élites hubieran inventado tradiciones y narrativas en los siglos pasados también hubieran tenido la oportunidad de crear símbolos, ritos, monumentos y espacios para la memoria que sirvieran de aglutinante emocional. Sin embargo, como ya ha señalado Fusi, el proceso de nacionalización durante el siglo XIX fue débil, muy débil, y por tanto mínimo el énfasis puesto en la creación, promoción y divulgación de distintos lugares de identidad, tanto simbólicos como físicos. Por ejemplo, como nos explica Jesús de Andrés Sanz, no hubo preocupación alguna en la élite por fundar una obra pía compartida y aceptada por todo el pueblo español que hubiera podido ser, en su opinión, el himno nacional:

Si bien la *Marcha de Granaderos*, el actual himno [en España], se utilizaba desde el siglo XVIII como marcha real, no adquirió la categoría de himno nacional (...) El hecho de no tener una letra que pudiera ser cantada, su vinculación con el viejo régimen monárquico impidió a la *Marcha* convertirse en un símbolo nacional con la suficiente fuerza como para cumplir una función nacionalizadora más allá de la meramente institucional (2007: 299).

La falta de una tradición que pudiera reunir ese sentimiento nacional pretendido implica que las pluralidades culturales dominaban el discurso de identidad en el país. Como bien dice Carlos Serrano:

La Nación necesitaba proclamar una fecha fundadora, como mito originario: la Revolución y el Catorce de Julio para Francia, la Independencia y el Cuatro de Julio para los Estados Unidos, por ejemplo. ¿A qué mito, y para qué fines, podía remitirse España? ¿Cuál es su origen simbólico? (1999: 328).

Lo que debe aclarar Serrano es la distinción entre un mito fundacional y los acontecimientos históricos como narraciones legendarias que encarnan valores de la identidad española. Ciertos intelectuales señalan algunos episodios históricos que sirven de fundamento para una entidad política para España. Por ejemplo, Jesús de Andrés Sanz admite que la llamada «Guerra de la Independencia» en el siglo XIX representa una fecha clave que puede ser adoptada para encarnar la identidad española: señala la posibilidad nacionalista del Dos de Mayo, pero reconoce que nunca ha llegado a ser una fiesta que represente esa gran visión de un mito fundador para España (2007: 300). Según José Álvarez Junco, el surgimiento de España como nación después de la Guerra de Independencia ha sido marcado por las dificultades estatales para crear una gesta

simbólica de unidad: «El Estado [español] se hundió y hubo de ser renovado desde los cimientos, como volvería a ocurrir con tantas otras crisis políticas del XIX y XX (hasta 1931 y 1939; afortunadamente no en 1976) (2009: 13)». Deja claro Álvarez Junco que ese legado político ha complicado cualquier acercamiento a una realidad o realidades de la nación española actual: «exaltamos aquel intento de establecer la libertad [con el Dos de Mayo], en lugar de exaltar a la nación. Porque esta última es conflictiva y poco recomendable desde el punto de vista político (ibíd)».

El conflicto que comenzó en 1808, de extraordinaria complejidad según la revisión en curso por historiadores, sugiere la división histórica establecida entre los españoles y, específicamente, entre las élites políticas existentes hoy en día como una herencia imborrable. Esto explica al menos parte de la debilidad del discurso sobre un nacionalismo español porque los vaivenes políticos hacen casi imposible durante muchos años emplear simbólicamente la fiesta del Dos de Mayo, como tampoco la bandera o el himno llegaron a ser reconocidos por todos los colectivos de la sociedad. El discurso intelectual sobre la identidad española, conocido como El Ser de España o el Problema de España, surgía con el regeneracionismo a finales del siglo XIX, coincidiendo con el surgimiento de algunos nacionalismos periféricos como son el nacionalismo vasco, el nacionalismo catalán y el nacionalismo gallego. Dicho discurso confluye con el tópico que muchos académicos extranjeros popularizaron de las Dos Españas, imagen descriptiva de una división violenta y un enfrentamiento fratricida como estragos de la historia española. Lo que aquellos pensadores pretendían era dilucidar la preexistencia de un carácter nacional o ser español, comparando España con otros países europeos como Francia, Países Bajos o Alemania que parecen mostrar mayor consenso nacional: cuáles son las esencias necesarias de «lo español» —si es que tal cosa existe— y, sobre todo, por qué es algo problemático en sí mismo —o por el contrario, no lo es—. Se plantea que a la historia de España del siglo XX «le corresponde, además, un intento de reformulación del concepto de nación con nuevos criterios, lo que supone la revisión continua de los puntos de referencia según los cuales se construye la noción de lo ‘español’ y, frente a ello, de lo diferente, lo ‘otro’ (Santaolalla 2005: 27)». Quizá este debate literario e historiográfico que se prolongó por décadas no haya terminado en la actualidad porque para muchos académicos resultan propuestas incompletas y puntos de vista precarios. A través del escritor regeneracionista Joaquín Costa, observamos una aportación inicial significativa a este debate con sus obras: la *Introducción a un tratado de política sacado textualmente de*

los refraneros, romanceros y gestas de la Península, de 1881 y *Oligarquía y caciquismo como la forma actual de gobierno en España: urgencia y modo de cambiarla*, de 1901. El cuestionamiento del «ser español» supuso un gran reto en 1898 cuando España perdió su autoridad colonial en Cuba, Puerto Rico y Filipinas y obligó a la introspección por parte de los ciudadanos del Estado español sobre el significado de la nación para ellos. Particularmente se abrió una reflexión sobre las causas del relativo atraso del país ante la modernidad del siglo XX. Según Fusi, se nota un vacío intelectual sobre un nacionalismo de carácter sólido en esa época:

La derrota de 1898 ante los Estados Unidos (...) no produjo una reacción nacionalista, como la que se produjo en Francia en 1871 tras la derrota de Sedán ante Prusia, o en Italia, tras la derrota de 1896 en Adua (Etiopía). En la España anterior de 1923, no hubo ni partidos ni movimientos políticos nacionalistas (españoles) de masas; tampoco hubo un nacionalismo «integral», antiliberal, reaccionario, como el que cristalizó en Francia a partir de 1899... (Fusi 2000: 239).

El interés por llegar a definir lo español no desapareció sino que fue transferido hacia un proyecto literario de las generaciones asociadas con los acontecimientos del 1898 y, posteriormente, surgirían muchas obras que subrayaron la identificación de lo español con lo castellano y su búsqueda en el paisaje regional de España (Roldán 1989: 119). Son conocidos los poemas, por ejemplo, que reflexionan sobre el paisaje natural de Castilla y de sus otras características esenciales por parte de autores provenientes de la periferia como Miguel de Unamuno, Pío Baroja, Azorín, Antonio Machado y, menos claramente, Ramón del Valle Inclán (ibíd). Todos ellos han sido considerados miembros destacados de la Generación del 98, el movimiento literario que cuestionaba la debilidad de España y que son muy valorados hoy en día como intelectuales críticos.

Sin embargo, fuera de las academias españolas y específicamente en el mundo anglosajón, la interpretación de ser español mantiene otro énfasis que se diferencia de los aspectos históricos ya mencionados, lo cual quiere decir que el debate se transfiere a otra perspectiva que presta más atención a los acontecimientos históricos del siglo XX. En muchos departamentos de los Estudios Culturales, y Teoría y Literaturas comparadas de los Estados Unidos y también del Reino Unido hay un interés común en explorar la herencia dictatorial del franquismo como modelo principal de la identidad española. Es un aspecto que no debe considerarse menor y que está siendo ampliamente estudiado en muchos ámbitos académicos. Sin embargo, esta línea de pensamiento prefiere en su mayor parte profundizar en los artefactos culturales producidos por el régimen franquista, catalogar su impacto hegemónico en la sociedad española actual y

crear conexiones culturales con una identidad contemporánea del país (Kinder, 1993; Jordan y Morgan-Tamosumas, 2000). Los argumentos no son complejos en sí mismos, pero contienen una interpretación problemática: explican la identidad española diversa de hoy en día como una fragmentación de una España singular. Asumen que la identidad española ha sido fragmentada en distintas pluralidades como reacción a una hegemonía monolítica bajo el franquismo – un argumento histórico que es erróneo. B. Jordan y R. Morgan-Tsunamos resumen brevemente esa inclinación (pos) franquista, ciertamente controvertida, sobre la cultura española:

Esto es particularmente relevante para el contemporáneo período posfranquista de culturas inestables y de recientes identidades culturales formadas por las nuevas autonomías [políticas], el multiculturalismo, la inmigración, y así sucesivamente. Dicho interés es crucial en un momento en que cada vez es más difícil hablar con confianza nada más que de una identidad singular española como tal, ya que España se convirtió en un país tanto globalizado como fragmentado internamente a través de procesos de descentralización política (mi traducción).²⁸

El punto de partida de estos autores considera la entrada de España en el proyecto político de integración de la Comunidad Económica Europea a finales del siglo XX, las reivindicaciones regionalistas y la presencia creciente de la otredad como fuentes de cuestionamiento de esa identidad nacional considerada como uniforme; y, sin duda, el interés presente por la globalización como palabra de actualidad impulsa a estos académicos a buscar otros factores que lleguen a explicar la construcción del imaginario español. No obstante, Barry Jordan y Rikki Morgan-Tsunamos olvidan que la identidad española nunca ha sido singular y siempre ha conllevado una multitud de culturas. Para una reinterpretación adecuada sería necesario que estos autores empezaran a reconocer a España como una sociedad compleja.

Sin entrar aquí en muchos detalles sobre las raíces teóricas de los estados-nación modernos, el régimen franquista, dentro del Estado español, asumió estas pluralidades y las configuró en torno a la construcción cultural de una identidad nacional católica y, bajo este concepto, acalló cualquier diferencia política y cultural que existiera en el interior de sus fronteras estatales. Por ejemplo, las intervenciones gubernamentales en

²⁸ Cita original: «This is particularly relevant to the contemporary, post-Franco period of unstable cultures and newly forming cultural identities arising from the new [political] autonomies, multiculturalism, immigration, and so on. Such an interest is crucial at a time when it becomes increasingly difficult to talk confidently any more of a singular Spanish identity as such, as Spain become both globalized and internally fragmented through processes of political devolution (Jordan y Morgan-Tamosumas 2000: 5)».

las películas españolas controlaban su producción y distribución en España, recreando elementos fundacionales de la sociedad a través de una historia parcial. Como nos recuerda Daniel Kowalsky:

La dictadura del general Francisco Franco impuso fuertes restricciones sobre las producciones cinematográficas. Los relatos se controlaban cuidadosamente con el fin de preservar la visión franquista de la España unificada, católica y nacionalista. La ideología de Franco era un anacronismo; no miraba hacia una nueva sociedad, sino hacia el pasado, a la España del Siglo de Oro, de Velázquez, Don Quijote y El Escorial, o más atrás aún, a la era de la Cruzada contra el imperio Musulmán de la Edad Media (2007: 204).

Durante toda esa época hay un denominador común en el cine producido en España: el poder político como medio de propaganda de la ideología oficial, del «adoctrinamiento nacional-católico, legitimación del régimen, la exaltación al caudillo (Monterde 1993: 152)». Los principios del nacional-catolicismo añadieron una interpretación partisana a esa identidad suprema que surgió bajo Franco, según la investigación de Nuria Triana-Toribio: «La iglesia católica fue imprescindible para crear una nación imaginaria cuyos orígenes míticos se remontan al reinado de los Reyes católicos en el siglo XV que supuestamente fueron los últimos en unificar España (mi traducción)».²⁹ Desde este punto de vista, las instituciones franquistas redujeron esa identidad nacional y dominante a unos principios básicos irrenunciables y elevaron ciertos estereotipos del folclore, procedentes de las culturas regionales del país, a la forma de representación de la cultura nacional española, a la vez que impulsaron una exclusión del Otro no español.

Al plantear el tema de esta manera, resulta obligado explicar la debilidad de la formación de esa construcción hegemónica de la españolidad. Considerando el amplio debate llevado a cabo por los intelectuales durante muchas décadas, sería erróneo considerar que sólo el Franquismo marcó definitivamente lo que es la herencia de ser español hoy en día. Fusi y otros historiadores no descartan que el franquismo haya dejado huella, pero señalan, sin embargo, que la construcción de una identidad española tiene que basarse en unos principios más complejos. Fusi pone de relieve que el orden moral de Franco fue la base de una política incoherente de nacionalismo durante muchos años:

²⁹ Cita original: «the Catholic Church was central to an imagined nation whose mythical founding moment was the reign of the [15th century] Catholic monarchs, who were supposedly the last to bring unity to Spain (Triana-Toribio 2003: 5)».

El régimen del general Franco en España (1939-1975), (...) se basó en los principios de orden, autoridad y unidad de los militares –que derogarían las autonomías catalana y vasca--, en el pensamiento social de la Iglesia y en las ideas nacionalistas y fascistas de la Falange y la ultraderecha (unidad de España, hispanidad, imperio español): se configuró de esa forma como un estado fuerte, una dictadura militar, y aunque evolucionó con el tiempo, fue siempre un régimen autoritario (en sus primeros años: totalitario y fascistizante) y de poder personal (Fusi 2006: 1).

A finales del siglo XX el enfoque anglosajón hacia la idea de lo que es «cultural» y la interpretación académica de «cultura» se ha distinguido más por la forma en que debe ser reconocida en un mundo global, tecnológicamente inteligente. No obstante, no interpretan bien el caso español porque se refieren a una sola identidad que debe encajar en la realidad plural de España; esto nos demuestra que una definición cultural de la identidad española siempre ha sido problemática desde los tiempos en que gobernaban los Reyes católicos. Para muchos críticos, la cultura abarca ahora un significado que va más allá del arte, la literatura, la estética y los valores morales. Como explica Roland Barthes en *Mitologías* (1957), la cultura puede ser vista como un amplio conjunto de prácticas cuyos significados y convenciones no son exclusivamente naturales, sino, a su juicio, históricamente inciertas, ideológicamente organizadas y refutadas. B. Jordan afirma que: «la cultura se convierte en un espacio donde diferentes grupos luchan para establecer su presencia, sus identidades y a través del cual aseguran la dominación de los grupos subordinados o, usando el término de [Antonio] Gramsci, imponen su hegemonía (mi traducción)».³⁰ Cuando se trata de la difusión del cine u otras tecnologías de comunicación mediática, los artefactos culturales hoy en día se reconfiguran y se producen con diferentes significados. Según F. Casetti, «el cine, incluso el de ficción, nos ofrece siempre un retrato de la sociedad que lo circunda (2010: 144)». Para la sociedad española, estas experiencias culturales tienen carácter plural y para la investigación presente, suponen el desafío de emplear la identidad española cautelosamente, sin olvidar su complejidad histórica y actual.

Me gustaría dirigir nuestra atención al cine que recurre a la historia española para recopilar sentimientos populares de la sociedad presente. Según afirma Enric Alberich «son frecuentes los casos de películas en las cuales la Historia es interpretada como espejo del presente, utilizada como parábola de las problemáticas políticas o

³⁰ Cita original: «Culture becomes a site where different groups struggle to establish their presence, their identities and through which they secure the domination of subordinate groups or, using [Antonio] Gramsci's term, impose their hegemony (Jordan y Morgan-Tamosunas 2000: 2)».

sociales del momento (2009: 14)». Si consideramos la popularidad actual de las adaptaciones del pasado dentro del «cine histórico», cuya producción comercial sigue activa en la España contemporánea, es posible llegar a entender esas narraciones como un acercamiento a la versión legendaria que parte del público español imagina como una identidad nacional. También se da una tendencia similar en la literatura escrita en España. Por ejemplo, hay que tener en cuenta estas narrativas sobre el pasado, según ha evaluado el británico Henry Kamen, para interpretar la identidad nacional histórica en España. Kamen analiza específicamente aspectos del pasado sobre la identidad española en su libro *Del Imperio a la decadencia. Los mitos que forjaron la España moderna* (Temas de Hoy: 2006) y considera que España sufrió una crisis general durante el Siglo de Oro, la cual ha dejado una huella de fracaso en la sociedad. En otras palabras, Kamen propone cierta fractura moral en la identidad española que rompe con el imaginario mítico de los héroes españoles.

Esta posición ha sido contestada por el novelista Arturo Pérez-Reverte, miembro de la Real Academia Española, que defiende una reconstrucción de la épica España del Siglo de Oro en su serie de novelas sobre el capitán Alatriste, llevada a la gran pantalla por Agustín Díaz Yanes como *Alatriste* (2006). Dicho largometraje, como ya ha indicado Alberich, es un ejemplo de cine histórico. Además, esta representación icónica ha sido elaborada en la literatura de Pérez-Reverte con un nacionalismo astuto que inspira el significado cultural del sujeto español porque implica una mirada europeísta. Es decir, las narrativas de Alatriste nos presentan un héroe cargado de simbolismo sobre el apogeo de la cultura española. En España esta producción de «cine histórico» contó con un gran número de espectadores, 3.182.491, y recaudó más de 16.715.000 euros, siempre según la base de datos oficial de 2007 del Ministerio de Cultura. La popularidad actual de una imagen heroica asociada con el poder español a través de un soldado militar al servicio de la realeza española que combate en una guerra en las tierras de Flandes es relevante. A pesar de que el personaje del capitán Alatriste es ficticio, el cineasta lo refleja como un protagonista histórico que se comporta con coraje militar y orgullo en las batallas españolas en tierras europeas. Este tipo de perfil propone ciertas cualidades mitológicas que cautivan la imaginación española contemporánea. La narrativa en la película de *Alatriste* olvida de manera conveniente cualquier referencia al colonialismo español. Su punto de vista alude a la civilización occidental en detrimento de las culturas de las colonias de España y de sus respectivas versiones de la historia.

La ausencia de esta realidad colonial no sorprende a los académicos: en el caso español, harían falta muchos años para que se generase un relato histórico con criterios científicos (Gubern 2009: 9). *Alatriste* configura un personaje histórico que es artificial pero muestra las convenciones de la imagología, como se percibe en las observaciones de Joep Leersen sobre nacionalismo: «Desde el punto de vista imagológico, el nacionalismo parece ser la instrumentalización política de una auto-imagen nacional (...) un elemento crucial en la ideología nacionalista es la creencia en el origen étnico o la nacionalidad como carácter (mi traducción)».³¹ En este sentido, el personaje de *Alatriste* subraya un deseo de que la historia española sea principalmente europeísta y que funcione bien como una herencia común perteneciente a todos los ciudadanos españoles. A pesar de que la representación de *Alatriste* sugiere una imagen falsa en términos de hechos históricos, el cineasta imagina un pasado glorioso que convierte a los españoles en herederos de un mundo plenamente occidental. Además, resultaba fácil vender a los espectadores actuales esta idea que ignora una herencia oriental. Curiosamente, la versión fílmica del relato de Pérez-Reverte no obtuvo en el público de otros países europeos la misma acogida favorable que en España. Es posible que *Alatriste* sea una obra demasiado ligada a un imaginario español y que, para el público extranjero, no encaje como un mito europeo.

Asociar una identidad nacional al pasado es algo que en el mundo académico anglosajón ha provocado algunas teorías sobre la llamada «nación perpetua», en las que se propone que la nación se ve mejor reflejada con una construcción que prima la idea de pueblo, lo cual se relaciona con unas tierras ancestrales o un sentido anglosajón de «homeland». Esta tendencia que, en mi opinión, ya hemos constatado en el caso de *Alatriste*, sirve para unificar a la nación con una memoria colectiva que, con el paso del tiempo, se describe, según Anthony Smith, como un tipo de «ethno-history» o historia de etnias (Smith 2001: 9-31). Esta idea de nación depende de mostrar mitos, símbolos, tradiciones, trajes nacionales y recuerdos que enfatizan que la nación está implícita en su historia: la principal preocupación de la nación es eludir la modernidad, para centrarse en la identidad y la historia; «Ethnoscapes», es decir, una representación cinematográfica de la nación como una narrativa mitológica, es especialmente importante para conectar a las diferentes generaciones y construir una

³¹ Cita original: «From an imalogical point of view, nationalism appears to be the political instrumentalization of a national auto-image (...) a crucial element in the nationalist ideology is the belief in ethnicity or nationality as carácter (Beller y Leersen 2007: 386)».

idea de hogar en sociedades agrícolas donde los bajos niveles de movilidad generan experiencias dolorosas hacia la migración (Smith 2000: 45-61). Las narraciones de un cine nacional que tienden a reproducir «ethnoscapes» suelen interpretar estas historias con una mayor verosimilitud, donde se representa una realidad poética más popular que el simple conocimiento de los hechos (Ibíd). Además, esta hipótesis sobre la nación ha quedado obsoleta en la era de la globalización, porque el creciente movimiento de personas es más común que excepcional. Se rompe la unidad histórica como aspecto monolítico. La tecnología industrial también ha iniciado cambios en distintos países donde dominaba la agricultura, como por ejemplo en los estados europeos de la región geográfica de los Balcanes. En consecuencia, la producción de imágenes etnográficas es difícil de llevar a cabo en Europa hoy en día.

El éxito comercial de la película dirigida por Díaz Yanes se limitó a la sociedad española y no obtuvo el mismo resultado fuera de las fronteras estatales. Es decir, el discurso sobre la nación española puede ser proyectado como una ficción histórica y obtener un apoyo popular, pero está imaginado dentro de una cultura autóctona con referencias limitadas. ¿Quién está excluido de esta nación española en la narrativa de Pérez-Reverte? La representación cultural de este autor español celebra las acciones de un individuo masculino y no se interesa mucho por reconocer el papel de los menos privilegiados o los otros grupos al margen de la historia europea – faltan las mujeres como heroínas, por ejemplo. Emplear a un luchador bélico del pasado como héroe revela que los espectadores de hoy en día se sienten más atraídos hacia una identidad basada en una época gloriosa de imperio dominado por hombres; y resulta más fácil imaginar que uno comparte la misma historia valiosa con todos los compatriotas en vez de reconocer las complicaciones de la vida contemporánea, donde pueden existir grandes diferencias en la convivencia con los no-europeos. Es decir, parece conveniente imaginar el pasado en el contexto europeo con la representación de una nación suprema como inspiración del imaginario español actual.

Sin duda *Alatriste* funciona como una obra que permite al espectador viajar al pasado para eludir el compromiso de una crítica reflexiva del presente. El cineasta fácilmente evita la memoria española colonial en *Alatriste* y, en consecuencia, hace olvidar completamente por unas horas que la realidad multicultural actual de España expone a los ciudadanos a la presencia de colectivos inmigrantes. Me parece que el director de este largometraje histórico basado en el relato de Pérez-Reverte, una de las superproducciones cinematográficas comerciales más caras de financiación española,

no se sentía obligado a reflejar con más rigor las cualidades integrales de una identidad española. Falta una aportación del cineasta que contribuya a la fundación de la identidad del español y su conversión histórica en un ciudadano hoy en día de la UE. Díaz Yanes no ejerce su obligación crítica sobre una cuestión cultural que aparece en su película: ¿qué implica una identidad eurocéntrica, ligada al pasado imaginado, para la sociedad española contemporánea? En cuanto a la novela, Pérez-Reverte muestra un imaginario español que no es representativo, sino que mantiene las ideas de un solo escritor; solamente toma conciencia de una historia española común con Europa. Las novelas sobre Alatríste solo recopilan algunas convenciones de aventura literaria sin aprovechar la oportunidad para discutir el significado de lo que es ser español. De hecho, parece revelador cuando la novela se convierte en película, que el casting de los actores para *Alatríste* no fuera exclusivamente español. Viggo Mortensen, que protagoniza al héroe español Alatríste, es de nacionalidad estadounidense y habla español con acento de Argentina (aunque en la película intenta hablar con acento de España). Esta aproximación transnacional implica que el director permanece impertérrito al tema de los nacionalismos o, al menos, no advierte los cambios emergentes en España u otras sociedades europeas. Sin embargo, en mi opinión, un aspecto llamativo de este tipo de cambios es que la ciudadanía española ya no es el Estado-nación. Soy consciente de que *Alatríste* no sirve como evidencia suficiente para argumentar este punto de vista, pero lo novedoso de los países que participan en este proyecto supranacional que es la UE es que en ellos emergen múltiples nuevos participantes cada vez más renuentes a identificarse con las normas y valores de la regulación jerárquica estatal.

La discusión, en mi opinión, va más allá de lo que significa la UE para la identidad española, y podemos considerar otros factores significativos de la ciudadanía. Se observa la emergencia de una ampliación horizontal donde las fronteras son simbólicas y más débiles. Saskia Sassen denomina «ciudadanía desnacionalizada» a esa nueva forma de identidad social, que tiende a prevalecer en los países más desarrollados (Sassen 2003: 89). Su razonamiento parece tomar más fuerza entre los círculos intelectuales que reflexionan sobre este fenómeno social extraordinario que está ocurriendo en Europa. No es de extrañar que otro modelo atractivo para discutir el significado de las migraciones hacia los países europeos sea la teoría de Etienne Balibar en su trabajo *We, the People of Europe?: Reflections on Transnational Citizenship* (2004). Balibar desafía muchas teorías sobre la nación en el contexto

europeo a través de su análisis de una experiencia horizontal que comparten todos en la actual Unión Europea, esto es, la experiencia común de las fronteras oficiales. Balibar sostiene que estas fronteras estatales han perdido su prestigio anterior y que en la actualidad: «ya no están totalmente situadas en las afueras de los territorios sino que están dispersas un poco por todas partes donde sucede y se controla el movimiento de la información, la gente y las cosas (mi traducción)». ³² El traslado de las fronteras, del margen de la sociedad hacia el centro del espacio público, se considera como un primer paso para desconectar a la ciudadanía del concepto de nacionalidad, y Balibar establece de este modo la idea de una «ciudadanía sin comunidad». Es decir, Balibar prefiere eliminar el concepto de «European citizen» o ciudadano europeo para reemplazarlo por una idea, «citizenship in Europe» o la ciudadanía dentro de Europa, que se considera como una construcción común de la ciudadanía que representa a los diversos habitantes de Europa (2004: 177). Su concepto de «ciudadanía sin comunidad» requiere un acercamiento menos sacralizado hacia la definición de un territorio con fronteras. La idea de Balibar no sugiere una apertura literal de las fronteras estatales sino una separación entre el territorio geográfico y el concepto de frontera como barrera. Opina que los flujos del dinero y la información ya están desconectados de los límites territoriales y de la nación- estado; en otras palabras, el significado de la frontera está desposeído de su valor anterior. Por este motivo él llega a argumentar que los ciudadanos y sus derechos civiles también deben estar separados de los territorios encerrados. La noción de Balibar rompe con el pasado y sugiere que el uso ahora de una «ciudadanía dentro de Europa» en vez de un concepto de una «ciudadanía europea», se basa en la remodelación del concepto de comunidad, cambiando el sentido que uno tiene hoy en día acerca de la pertenencia hacia la nación- estado. El nacionalismo según Balibar consiste en:

(La) ideología orgánica que pertenece a la institución nacional y esta institución se define por la formulación de una norma de exclusión, de «fronteras» visibles e invisibles materializada en leyes y prácticas. Una exclusión – o al menos un acceso desigual («preferencial») a bienes y derechos específicos dependiendo de si uno es

³² Cita original: «are no longer entirely situated at the outer limit of territories; they are dispersed a little everywhere, wherever the movement of information, people, and things is happening and is controlled (Balibar 2004: 2)».

nacional o extranjero, o si pertenece o no a la comunidad-, es esta la verdadera esencia del modo-nación (mi traducción).³³

Balibar cuestiona que la noción de comunidad se deba considerar como algo exclusivo y, por esta razón, intenta ampliar su pensamiento incorporando que sea algo más allá de la comunidad. Es decir, no hay nada natural u obvio en que la noción de comunidad se base en la exclusión de otros, sin embargo, Balibar aclara que esta lógica está «basada en el esquema formal de todo o nada; (o se pertenece o no se pertenece) (mi traducción)».³⁴

Otro aspecto que no se debe olvidar sobre las características europeístas que se aprecian hoy en día en la sociedad española, y en cualquier discusión sobre la formulación en el siglo XXI de la españolidad, es un interrogante histórico que sigue abierto hacia el futuro. En mi opinión, hay que tener cuidado al asumir que un debate sobre la identidad española que se esté reformulado dentro del proyecto de la UE llegue a ser definitivo. Todavía hay muchos que cuestionan lo que supone esta aproximación de la sociedad española y sus ciudadanos a las instituciones europeas. Nos recuerda Antonio Remiro Bretóns, director del documento de trabajo *Los límites de Europa*, que la constitución de la UE deja claras algunas diferencias que hay que tener en cuenta cuando uno quiere emplear este contexto europeo como imagen modernizadora de la identidad:

Debe llamarse la atención sobre el hecho de que los tratados que han venido articulando el proceso de integración europea no han evocado ni invocado la identidad europea en los términos en que ahora la estamos considerando. La identidad europea que hace su aparición preambular en el Tratado de Unión Europea (Maastricht, 1992) tiene que ver con la Política Exterior y de Seguridad Común (PESC), relacionada con la seguridad y la defensa y su propósito es asegurar que la identidad del actor internacional no compite con la identidad nacional de sus Estados miembros, que la Unión respeta. Distinto, pues, de una identidad común de pueblos o de ciudadanos europeos. La Constitución para Europa no va a cambiar las cosas (2005: 22).

Asumiendo una de las posibles conclusiones del trabajo presente, quizá lo que distingue el caso español es que ya no está excluido del escenario global como lo estuvo durante muchos años bajo el régimen franquista. El Estado español, de hecho, se

³³ Cita original: «[T]he organic ideology that corresponds to the national institution, and this institution rests upon the formulation of a rule of exclusion, of visible and invisible "borders" materialized in laws and practices. Exclusion -- or at least unequal ("preferential") access to particular goods and rights depending on whether one is a national or a foreigner, or belongs to the community or not -- is thus the very essence of the nation-form (Balibar 2004: 23)».

³⁴ Cita original: «founded on the formal schema of all or nothing (either belonging or else non-belonging) (Balibar 2004: 67)».

considera a sí mismo como un régimen moderno por su apoyo y participación como un miembro más de la Unión Europea. Vemos, por ejemplo, un cambio en la posición de España en la escena internacional desde el atlantismo propugnado por José María Aznar hasta la Alianza de Civilizaciones de José Luis Rodríguez Zapatero. Esto implica que el discurso político en España ha asumido cierta confianza a nivel mundial que elude de forma hábil el debate nacional sobre la españolidad. Estos políticos tienen en cuenta que el caché de la UE ya no es la única manera de distinguirse como país moderno en el siglo XXI y que otras imágenes pueden constituir el significado de ser español hoy en día.

2.3 La identidad española: revisión de la mirada europeísta

La acogida de inmigrantes subsaharianos entre otros colectivos extraeuropeos impone algunas preguntas sobre la práctica de una identidad basada en estas políticas europeístas en España. Ya hemos observado que España ha pasado por épocas donde los gobiernos españoles prefieren promocionar la clasificación del territorio nacional como nación europea, rechazando los lazos africanos del país en el intento de proyectar su imagen internacional como una cultura occidental. Esta tendencia a pertenecer a una identidad europea se ha desarrollado como estrategia destacada y permite que España se transforme desde una posición marginal en el mundo hacia un centro de modernidad, recuperando cierto estatus de poder como civilización occidental. Los flujos progresivos de inmigrantes subsaharianos de las ex-colonias europeas a España obligan a plantearse desde una perspectiva alternativa dónde colocar este país en comparación con el resto de las culturas del mundo. Y esa inmigración subsahariana saca a luz algunas actitudes durmientes de auto-reflexión entre el pueblo autóctono.

Ya no parece suficiente interpretar lo español en un contexto exclusivamente europeo. Particularmente la llegada de extranjeros extraeuropeos que se instalan en España fomenta preguntas sobre la formación cambiante de identidad(es) cultural(es) en este país. En los círculos intelectuales de los Estudios Culturales se ha tomado nota de que estas transformaciones de la identidad española impulsan una revisión continua de la identidad propia del Uno y del Otro. B. Jordan y R. Morgan-Tamosunas opinan que

un enfoque teórico cultural de las identidades del Uno y del Otro ilustran las dudas que se deben tener en cuenta con los cambios de cualquier colectividad:

Las identidades se forman culturalmente y se nos (re) presentan a través de diferentes series de significados (prácticas significantes), que también son culturalmente producidos. Los Estudios Culturales por lo tanto tienden a preguntarse hasta qué punto estamos contruidos por fuerzas culturales y hasta qué punto somos responsables de moldear nuestra propia identidad cultural (mi traducción).³⁵

Desarrollar este punto de partida en las universidades españolas constituye un área emergente cuyo interés se sigue consolidando como un campo de enseñanza. Teniendo en cuenta su aprobación mayoritaria pendiente, la variante española del término Estudios Culturales está todavía en su propio proceso de definición en relación con su variante anglosajona. En efecto, en el mundo académico anglosajón los debates continúan haciendo estragos respecto a lo que se entiende por tales términos de identidad, representación, conocimiento y acción social (Barker, 2008). En cierto sentido, así es exactamente como debe ser la aproximación hacia la investigación cultural que proponen los académicos anglosajones, porque este estudio interdisciplinar nació motivado precisamente por el compromiso de reconstruir y ampliar el significado de aquello en lo que suponemos que consiste la cultura, una palabra más allá de un canon estrechamente definido de las grandes obras de arte (Williams 1993: 5). Los Estudios Culturales no promueven los comportamientos fijos ni las creencias estables que definan el estilo de vida de determinados grupos sociales (ibíd: 6). En el contexto de España, la identidad cultural tiene unas características determinadas, plurales; sin embargo, ¿cómo es la identidad española en relación con la llegada de grupos extranjeros extraeuropeos que se instalan en la sociedad? ¿Hacia dónde se lleva el discurso de la españolidad en cuanto se considera el reciente fenómeno de la inmigración? Y en concreto, ¿dónde figura la inmigración subsahariana en la construcción de una identidad española?

Resulta insuficiente mantener un imaginario español que proyecte una vinculación más cercana a los países europeos para crear un perfil de modernidad. Conocidos académicos piensan que esa idealización de una identidad europea se creó principalmente en oposición a las «poblaciones del sur», como por ejemplo, la turca,

³⁵ Cita original: «Identities are culturally formed and (re)presented to us through various sets of meanings (signifying practices) which are also culturally produced. Cultural studies thus tends to ask how far we are shaped by cultural forces and how far we are responsible for moulding our own cultural identity (Jordan y Morgan-Tamosunas 2000: 4)».

árabe, y negra (Balibar 1991: 162). Como observa Rosalía Cornejo-Parriego, esta redefinición de España se caracteriza por un eurocentrismo algo curioso:

Tras una larga aspiración a la europeización convertida ésta en verdadera utopía fundacional por encarnar la modernidad y constituir la vía para escapar al atraso y la acusación de que África comienza en los Pirineos, la entrada de España en la Comunidad Europea en 1985, después de una dictadura de cuarenta años, supone la realización de un sueño. La conversión en nuevos europeos, permite un fundamental desplazamiento en el imaginario español: otros son ahora los marginales, los no-europeos, los «verdaderos» africanos (2007: 18).

Podemos por tanto implicar que la llegada de viajeros subsaharianos es otro argumento para revisar el significado cultural de este «Spanishness» que interesa tanto a los académicos anglosajones como B. Jordan u otros. También es posible constatar que muchas narrativas sobre la otredad en el cine español se unen a la pregunta imprescindible que Homi K. Bhabha plantea sobre el desplazamiento entre fronteras; él identifica el problema de los movimientos migratorios como uno de los retos más acuciantes del mundo contemporáneo: «A medida que el migrante y el refugiado se convierten en el habitante “sin hogar” del mundo contemporáneo, ¿cómo podemos repensar conceptos colectivos, comunales, como la patria, el pueblo, el exilio cultural, las culturas nacionales y las comunidades interpretativas? (mi traducción)».³⁶

Quizá nos conviene recordar que la acogida de inmigrantes no siempre estuvo marcada por tantas noticias como aparecen hoy en día en los medios de comunicación sobre los recién llegados en pateras. Antes de que surgieran imágenes del sujeto subsahariano como inmigrante clandestino hubo otros grupos de recién llegados que se vieron ajenos a la controversia de este momento. Mientras el Estado español se adaptaba al sistema democrático durante el periodo posfranquista, es posible marcar la entrada en España de un primer grupo de extranjeros, un colectivo de jubilados adinerados procedentes de varios lugares del norte de Europa que se establecieron en la Península ibérica. El asentamiento consolidado de algunas colonias de extranjeros de la tercera edad y de origen europeo en España fue motivado por el clima. Afirma Toni Breur que «este tópico común [para trasladarse] implica además para los europeos del norte un ambiente luminoso, caluroso y seco, lo que permite hallarse al aire libre durante más horas a lo largo del día (2005: 269)». Durante los mismos años, se observa la llegada de

³⁶ Cita original: «As the migrant and the refugee become the ‘unhomely’ inhabitants of the contemporary world, how do we rethink collective, communal concepts like homeland, the people, cultural exile, national cultures, interpretive communities? (Bhabha 1994: 271)».

un segundo grupo de refugiados políticos de clase media o alta procedentes de algunos países de América Latina (Colectivo IOE 1987: 267). Ambos grupos tuvieron una acogida ausente de polémica porque tenían ciertos recursos económicos y parecían más cercanos a los valores de la modernidad en el imaginario español, contribuyendo además a la imagen de una España nuevamente democrática.

Sin embargo, la llegada de personas procedentes de varios territorios africanos, en los años ochenta y noventa, se convirtió en una preocupación política causada por una aparente diferencia cultural, religiosa y lingüística. Entre este grupo diverso de inmigrantes aparecieron sujetos que fueron acogidos con cierta dificultad por muchos autóctonos, lo que ha «constituido un nuevo campo de inspiración para la novela y el cine [español] (Boyogueno 2007:167)». En particular, destaca el desplazamiento de itinerantes marroquíes debido al alto número de residentes en España, lo cual plantea una pregunta incómoda sobre la identidad española y su relación histórica con las culturas de la zona magrebí. Según Luis González Antón:

El atractivo Iberia-Norteáfrica es recíproco y duradero: desde la colonización púnica, para no remontarnos más allá, hasta las repetidas incursiones bereberes musulmanas y la respuesta ibérica de los consulados medievales, asentados en los modernos Marruecos, Argelia y Túnez, la conquista de plazas fuertes costeras o la colonización de las islas Canarias (2007: 25).

Muchos migrantes que llegan en cayuco a España a menudo son identificados con nombres despectivos en la lengua coloquial para subrayar la diferencia cultural (por ejemplo, el empleo de «moro» para referirse a la otredad magrebí). El pasado de estos pueblos está muy ligado a la memoria histórica española que recuerda la conquista sociopolítica y militar de las civilizaciones árabes y bereberes de la Península Ibérica en el año 711: un hito histórico que ha dejado la huella de una diferencia histórica y cultural, que hace que España se distinga del resto de los países europeos. La aproximación de varios académicos anglosajones tiene en cuenta que la prensa española reproduce una ansiedad histórica ante la llegada de grupos subsaharianos que tiene su origen en la invasión militar de las poblaciones árabes en el pasado. Es posible transferir este mismo sentimiento angustioso anclado en la historia española a ciertas imágenes contemporáneas de los recién llegados en patera a las zonas costeras españolas desde tierras africanas:

Los discursos del cine y de los medios de comunicación no pueden desmarcarse de la ‘psicosis de invasión’ y de otras disfunciones psicosociales asociadas a la xenofobia y en muchos casos bien podrían ser el origen de la estereotipificación de los extranjeros.

Los medios de comunicación españoles a menudo transmiten la idea de que una invasión se lleva a cabo desde el Sur (mi traducción).³⁷

Es decir, se observa una reacción negativa en el imaginario español ante el inmigrante del continente africano, magrebíes y subsaharianos incluidos, que refleja una ansiedad histórica social de muchos españoles ante la aparición de estos sujetos. Esto implica un cierto prejuicio que los cineastas españoles deben considerar a la hora de hacer cine sobre esta otredad en España. ¿Cómo crear un cine comercial sobre colectivos menospreciados en la sociedad española que satisfaga a la opinión pública? ¿Es posible emplear imágenes del Otro africano en las salas españolas de cine que superen las complejidades de la propia identidad del espectador español? ¿Las proyecciones de personajes subsaharianos ayudan a resolver las cuestiones pendientes de una identidad española contemporánea? Afirma Cristina Martínez-Carazo que:

La cultura visual como mediadora de la percepción de la realidad condiciona, perfila, normaliza y difunde el amplio repertorio de imágenes que configuran el imaginario colectivo a la vez que desvela los obstáculos inherentes a dicha normalización. [Los] textos fílmicos que traten con mayor o menor profundidad el tema de la inmigración y de su impacto en la reformulación de la identidad española dan buena cuenta de la dialéctica entre el séptimo arte y la realidad (2010: 187).

Por tanto, las producciones de cine que traten los lazos históricos con el continente africano podrían resolver muchas dudas sobre la identidad española o, al menos, suponen otro modo de interpretación cultural en el cine español.

2.4 ¿Cine nacional o cine español?

Este reencuentro de la sociedad española con los pueblos del continente africano supone que la idea de cine español se extiende hacia un marco nuevo de identidad. En otras palabras, es insuficiente asumir que el término «cine español» califique una coordinación coherente hacia un entendimiento intelectual de la sociedad contemporánea y que se le adscriba una determinada nacionalidad (Minguet Batllori

³⁷ Cita original: «Film and media discourses cannot be disassociated from the “invasion psychosis” and the other psycho-social dysfunctions associated to xenophobia and in many cases could well be the origin of the stereotyping of foreigners. Spanish media often conveys the idea that an invasion is taking place from the South (Fouz-Hernández 2007: 171)».

2003: 131). La presencia de extranjeros y una creciente operación multicultural en España pone de relieve la dificultad de mantener un concepto integral de cine nacional. Además existen algunas dimensiones globales que suponen un contexto más amplio para esas películas identificadas como nacionales, pagadas en gran parte por el gobierno español, y que sugieren un movimiento colectivo que, según el pensamiento de Homi K. Bhabha en su libro *Nation and Narration*, es difícil de mantener intacto; Advierte Bhabha de «la problemática unidad de la nación a la articulación de las diferencias culturales en la construcción de una perspectiva internacional (mi traducción)».³⁸ Sugiere este autor que la construcción de un cine nacional es un esfuerzo político para proyectar la cultura imaginada como una realidad autóctona a todo un mercado mundial de espectadores.

Este proceso de legitimación internacional indicado por Bhabha también implica que el concepto de nación es un discurso cambiante y que el proceso creativo para producir un cine nacional está vinculado con un contexto fuera de sus propias fronteras estatales. Descartando, por el momento, la práctica de hacer coproducciones entre países, lo que nos interesa de las obras que tratan el desplazamiento de tierras africanas a europeas es que su contenido cultural y temática transnacional complica el imaginario per se de «cine español»; sus narrativas fronterizas son una respuesta cultural que se «manifiesta como el gran aparato y depósito de todos los recursos, representaciones y objetos simbólicos que una sociedad maneja (Aróstegui 2004: 333)». Además, el cine de estos realizadores aporta lo que Cornejo-Parriego considera un protagonismo del sujeto inmigrante africano inusitado: «parece que todo los esfuerzos de España para escapar de su africanidad han resultado vanos y que, a pesar de su ‘europeización’, el fantasma de su ‘yo’ africano sigue rondándola (2007: 19)». La proyección de historias con protagonistas inmigrantes subsaharianos, por ejemplo, es un modo de resistencia al cine nacional homogeneizador que, en términos generales propone la idea de que España solo puede asumir una herencia cultural que la convierta en un país europeo moderno.

Sin duda estas cuestiones de identidad nos llevan a reflexionar acerca de algunos conceptos cambiantes sobre lo que denominamos cine español contemporáneo. Cine nacional o cine español presentan la ambigüedad de si se refiere a las películas

³⁸ Cita original: «the problematic unity of the nation to the articulation of cultural difference in the construction of an international perspective (Bhabha 1990: 5)».

producidas por españoles o si se las considera para un colectivo de españoles. También, se podría considerar cómo criterio la prioridad dada a un tratamiento del pueblo español. En este caso, sólo hace falta tener un tema que gire en torno a alguna parte de la cultura española para que se lo considere como cine nacional. Otra interpretación de lo que podría ser cine español giraría en torno a un guion con una preocupación por la sociedad española. ¿O quizá también una combinación de estas opciones supondría un modo discursivo de cine español?

Algunos críticos han considerado otras categorizaciones atendiendo a criterios distintos. En primer lugar, María Cami-Vela considera el papel de la industria cinematográfica y asume que la protección cultural que uno relaciona con la protección de un cine nacional-europeo resulta ser problemática: «Habría que distinguir entre el concepto de industria nacional y el cine nacional. O dicho de otra manera, no se puede definir la nacionalidad de un film con criterios puramente industriales (producción, distribución y exhibición) (2008: 180)». En segundo lugar, entendiendo que el cine nacional ya no se corresponde con lo se asumía anteriormente, existen algunas consideraciones que promueven la definición de cine migratorio (Monterde 2008; Van Liew 2008; Hernández-Borge 2009; Martín Sánchez 2009) o de un cine nacional caracterizado por un realismo social (Thibaudeau 2007; Quintana 2008; Feenstra y Hermans 2008; Torreiro 2009). De entrada, las variables para nombrar un cine con un concepto particular son distintas y todas ellas legítimas. Esta pluralidad de nombres para el cine practicado en España afirma, en mi opinión, que cuando uno se refiere al cine español siempre resulta difícil identificar una línea singular en las películas a disposición del público. Hasta ahora nunca se ha identificado un movimiento colectivo dentro de la historia de la cinematografía española que funcione como clave artística: no se conoce el cine español como un género de cine particular ni tampoco representa una estética específica u otra. Por este motivo, cuando habla de un cine español en términos prácticos Luis Alonso García articula, quizá con cierto sarcasmo, que «nadie duda de su existencia, siempre y cuando no se le preste demasiada atención como objeto en sí y sea un instrumento para otra cosa: catalogar sus fondos, programas, ciclos en las pantallas o promover películas de nuevos o viejos directores (2003: 9)».

Sin embargo, este trabajo de investigación pretende destacar la representación de una inmigración subsahariana como un desafío para los realizadores de cine en España. El desplazamiento de la otredad subsahariana y su incorporación como parte de la sociedad tiene un impacto para toda la vertebración del Estado español – o si se

prefiere, de la nación española. Michèle Lagny, en su reflexión sobre la categoría cine nacional, afirma:

Si la categoría 'cine nacional' conserva su pertinencia, también merece ser totalmente explorada y, al mismo tiempo, seriamente circunscrita. Algunos criterios (lengua, referencias político-históricas o sociológicas) permiten clasificar filmes con el mismo origen local; otros, al contrario, (concepciones estéticas o filosóficas) impiden encerrar en esos límites locales obras marcadas, sin embargo, por trazos nacionales específicos (1997: 109).

Porque, más allá del cine producido en varias regiones de España, lo cierto es que, desde la perspectiva de este trabajo, la cultura española es un objeto de estudio con un perfil tan contradictorio como capaz de ser descrito. La realidad pluricultural de España siempre ha vivido dentro de unas estructuras verticales que ahora se ven ampliadas horizontalmente con la llegada del Otro desconocido para muchos ciudadanos. Lagny sostiene que: «el análisis de las cinematografías nacionales debe tener en cuenta los intercambios permanentes (de filmes, de hombres, de técnicas, de capitales, etc.) entre países e incluso entre áreas socio-culturales (1997: 109)». En lo que aquí nos atañe, el cine español producido en España con recursos técnicos de su propio sector y financiación estatal suele ser visto como cine europeo; representando una perspectiva exterior a España, Barry Jordan asume que:

El cine español tiende a ser localizado y promovido como perteneciente a una categoría más amplia de cine europeo o cine en "lengua extranjera" (...) convencionalmente definido como no-Hollywood, un cine cuyos principios de financiación, métodos de trabajo, nivel cultural y diversidad lingüística supuestamente lo hacen distintivo (mi traducción).³⁹

B. Jordan se preocupa por la relevancia que muchos dan al concepto de cine español y critica que: «Todavía tiende a ser demasiado estrechamente definido por la industria y por el público como cine de autor, art cinema – a diferencia de los productos genéricos hechos en Hollywood (mi traducción)». ⁴⁰ El número creciente de coproducciones entre países europeos, un proceso transnacional para hacer un denominado cine español, implica también cambios profundos en el significado de un cine nacional (ibíd: 72).

³⁹ Cita original: «Spanish cinema tends to be located and promoted as belonging to a wider category of European or 'foreign language' cinema (...) conventionally defined as non-Hollywood, a cinema whose funding principles, working methods, cultural status and linguistic diversity supposedly make it distinctive (Jordan 2000: 71)».

⁴⁰ Cita original: «It still tends to be too narrowly defined by the industry and by audiences as auteurist-led, 'art cinema' – as opposed to the generically coded and industrially based products made in Hollywood (Jordan 2000: 71)».

Las preguntas sobre la construcción de una identidad nacional a través del cine producido en el propio país son un tema recurrente. Desde su inicio, muchos pensadores han tratado de analizar la función del cine como una herramienta del patrimonio cultural para identificar la complejidad del ser humano y el lugar que este ocupa en el entorno nacional. Afirma Santos Zunzunegui que un análisis sobre el cine español requiere interpretaciones históricas y culturales sobre España:

El estudio de cine español no puede realizarse haciendo economía del conocimiento en profundidad de la historia y la cultura que dan sentido a las obras, de la línea general en la que se inscriben. O expresado con otras palabras: un análisis coherente del cine y las películas españolas sólo es pertinente si se lleva a cabo mediante la “inmersión” en la especificidad cultural de la nación española (2002: 24).

Este autor resalta la necesidad de una tarea académica donde se interprete la cinematografía como un vehículo artístico, destacando algunos significados culturales y algunas características sociales, para entender mejor los conceptos de nacionalidad y nacionalismos. Afirma Josep Lluís Fecé Gómez que:

Hemos de suponer que una cinematografía nacional es algo más que un conjunto de productos ‘fabricados’ en un territorio; los filmes también pueden considerarse como índices de las representaciones sociales o como lugares en los que se manifiesta (aunque sea a través de la ficción) la denominación de identidad cultural de un grupo, de un pueblo o nación (1999: 183).

Si analizamos con más detalle el caso español, el camino para establecer un cine nacional ha sido tardío. Barry Jordan señala, desde su percepción como extranjero, que: «Más allá de un cierto círculo atractivo y muy pequeño, incluyendo Almodóvar, Bigas Luna, Aranda, quizá Medem y Saura, las obras de docenas de otros directores españoles siguen siendo prácticamente invisibles, y otros géneros, tales como las comedias populares, brillan por su ausencia [fuera de España] (mi traducción)».⁴¹ Román Gubern recuerda que el propio interés de los españoles por tomarse el cine en serio ha sido tardío en comparación con otros países occidentales. Atendiendo a la fecha en la que se fundaron las instituciones dedicadas a la preservación del séptimo arte en los países europeos y en España, Gubern constata que: «La Filmoteca Nacional no se fundó en Madrid hasta febrero de 1953 y con medios muy escasos, es decir, unos veinte años después que las principales filmotecas europeas y americanas. (2009: 11)». Las observaciones que se publican en libros

⁴¹ Cita original: «Beyond a certain charmed and very small circle, including Almodóvar, Bigas Luna, Aranda, perhaps Medem and Saura, the works of a dozen of other Spanish directors remains virtually invisible and other genres, such as popular comedies, are conspicuous by their absence [outside Spain] (Jordan 2000: 71)».

españoles sobre el cine nacional desvelan que sus autores consideran el mundo occidental, y el contexto europeo moderno, como referente principal de este arte mundial. A Rosalía Cornejo-Parriego le preocupa que la discusión sobre una identidad española se produzca exageradamente bajo el marco de la Unión Europea como modelo edificante al que le falta integridad histórica, y le parece irónico que:

El blanqueamiento simbólico de la identidad española que aporta la europeización coincide, no solo con el progresivo ‘oscurecimiento’ de la población europea, en general, sino también, y aquí reside la ironía, con la aparición en el territorio nacional de individuos africanos que no dejan de interpelar y desconcertar a la cultura española (2007: 18).

Otros autores, fuera de España, también reconocen que las sucesivas olas de inmigración de las antiguas colonias moldean una identidad europea cambiante. Específicamente en varios estados miembros de la UE surge un interés por una política de integración que permita entender mejor la acogida de grupos procedentes de antiguas colonias y, según María Van Liew, este acercamiento ofrece pistas significativas para reinterpretar el cine español:

Terreno fértil para la exploración de cambios recientes en la identificación nacional, la integración y la exclusión. Las películas españolas de inmigración ayudan a distinguir la Unión Europea como un semillero de actividad transnacional cultural y política, mostrando al mismo tiempo parámetros sociales y estéticos distintivos de carácter nacional y regional (mi traducción).⁴²

Marsha Kinder en su investigación sobre la producción de cine nacional español advierte del desafío de utilizar la etiqueta de cine nacional:

Movimientos cinematográficos atacan al cine dominante dentro de su propio Estado político como «no representativo» o como un cine que refleja demasiado la influencia foránea, sin embargo, irónicamente, ellos mismos normalmente miran a otros cines marginales en otros lugares extranjeros para adaptar sus normas a su propia especificidad cultural (mi traducción).⁴³

Efectivamente, esa transformación de España revela los retos de producir un cine nuevo o adaptado a una etiqueta nacional. ¿Sería mejor entender estos trabajos bajo una identidad europea como producto de la modernidad? Por un lado, parece obvio que

⁴² Cita original: «Fertile ground for explorations of recent shifts in national identification, integration and exclusion. Spanish immigration films help to distinguish the European Union as a hotbed of transnational cultural and political activity, while exhibiting distinctive national and regional social and aesthetic parameters (Van Liew 2008: 260)».

⁴³ Cita original: «film movements attack the dominant cinema within their own nation as non-representative or as too reflective of foreign influences, yet ironically they themselves usually turn to other marginal cinemas within a foreign context for conventions to be adapted to their own cultural specificity (Kinder 1993: 6)».

un cine contemporáneo, y que se considere español, nos muestre imágenes sobre una sociedad cambiante que se desarrolla hacia un futuro moderno. En este sentido, las películas españolas deben atravesar las tradiciones cinematográficas, representar las pautas culturales de una colectividad, reflejar algunos debates políticos y aprovechar la oportunidad de mostrarse críticas con su propia sociedad. Según Joan Minguet Batllori, el panorama global en el que participa España, impulsa un papel cultural para todo tipo de cine en un mundo más tecnológico. Sin embargo, él asume que se puede corresponder la modernidad con un elemento nacional:

No en vano, y aunque muchas veces parezca olvidarse, el cine es un hecho cultural de primer orden en nuestras sociedades tecnológicas y masificadas. Y parece lógico pensar que tales hechos culturales deben tener una adscripción nacional concreta si nos atenemos a esa práctica tan común de convertirlo todo en signo de pertenencia o de exclusión a una colectividad (2002: 132).

Por otro lado destaca la consideración de una construcción nacional en el contexto de la Unión Europea. El gobierno español es miembro oficial de la Unión Europea desde 1986. Su papel estatal en esta estructura económica y política ha transformado la construcción cultural de una identidad española. La negociación hacia esta unión histórica ha generado una identidad cambiante en un mundo global y, al hilo de ello, se desarrolla esta vertiente que replantea las raíces de las identidades nacionales a través del cine: «El cine puede ayudar a entender las complejidades de la identidad, incluyendo los procesos de transformación y cambio (mi traducción)».⁴⁴ Los fondos oficiales en España y los recursos monetarios de estados miembros de la Unión Europea impulsan un proceso de modernización o, si se prefiere, de actualización de la imagen de una identidad nacional para España. Esteve Rimbau y Casimiro Toreiro señalan la gran cantidad de subvenciones estatales disponibles a partir de 2004 para el cine español durante el periodo 2001-2005:

España fue el segundo país receptor de ayuda europea al sector audiovisual, sobre todo a partir de los programas Media (Medidas para Estimular el Desarrollo de la Industria Audiovisual) y Eurimágenes. El futuro inmediato del cine español quedaba así garantizado y, además, ajustado a los nuevos horizontes audiovisuales (Gubern et al. 2003: 461).

Esta práctica de las estructuras financieras marca un carácter transnacional a la hora de hacer cine en el siglo XXI. Existen muchos casos de producciones españolas

⁴⁴ Cita original: «Cinema can help recognise the complexities of identity, including processes of transformation and change (Petrie 1992: 3)».

que reciben el apoyo explícito de varios órganos regionales dentro del Estado, de otros a nivel internacional pertenecientes a la Unión Europea, y de fondos privados individuales o colectivos.

En España, la representación cinematográfica y su narración como elemento imprescindible de la representación nacional se plasma en políticas oficiales, como las que defendió Carmen Calvo, Ministra de Cultura del primer mandato de José Luis Rodríguez Zapatero, de 2004 a 2007. En el programa *Enfoque* de Televisión Española, Calvo defendió una estrategia gubernamental hacia un cine nacional en España:

Un cine [español] representa la cultura porque tiene texto, imagen, plástica, música y existe para apoyar el patrimonio histórico (...) hay que tener una industria más estable donde se puedan desarrollar películas con la tecnología adecuada, creando un equilibrio en el cine como un servicio que guste al espectador, y donde hay que consolidarlo con normas comunitarias [de la UE] y una obligación de ser socios, colaboradores y amigos.⁴⁵

Representar la identidad española dentro del marco de la Unión Europea impone un reto político para las producciones de cine en España. Afirma Fecé Gómez que esto es un reto para cualquier cinematografía nacional:

Nos hallamos pues ante un complejo conflicto: puesto que la expresión de una identidad cultural no siempre es compatible con unas realidades económicas y tecnológicas que exigen vastas audiencias. Conflicto a menudo presente en los discursos de las instituciones públicas y privadas que, por un lado defienden y exaltan las peculiaridades de sus productos y que, por otro, necesitan unos mercados más amplios, unas audiencias que quizás no estén familiarizadas con esas peculiaridades (1999: 183).

Suponiendo que cuestionemos lo que nos quiere transmitir el mensaje de la ministra Calvo sobre el cine español, ¿qué significa una cultura española bajo normas comunitarias? En primer lugar, es obvio que mantener un cine nacional es una estrategia política que el Ministerio de Cultura emplea para fomentar en la sociedad española algunas características modernas de la ciudadanía europea y se articula específicamente el desarrollo tecnológico del cine como parte de este objetivo. Los comentarios de la Ministra implican un menor interés en que el cine explote la amplia relación histórica que ha tenido España fuera de la Unión Europea. Es decir, Calvo no menciona que durante mucho tiempo ha habido una ausencia de conciencia política sobre el hecho de que la identidad nacional se construye dialógicamente en la relación

⁴⁵ Debate sobre el futuro del cine español en el programa *Enfoque*, el martes 30 de enero de 2007, con la presentadora Elena Sánchez, y como invitados la ministra Carmen Calvo, el director de cine Fernando Trueba, et al. En este programa la ministra reveló que el estado español subvenciona el 16% de las producciones españolas.

con una otredad del continente africano. Fundamentalmente es preciso reconocer que este Otro africano se construye en el imaginario como un inmigrante subsahariano.⁴⁶ Falta una política activa por parte de los mandatarios del Ministerio de Cultura que lleve a reflexionar sobre el impacto histórico – cultural de los países vecinos de España y, particularmente sobre las relaciones con los estados políticos de tierras africanas y con las ex-colonias españolas. Según sostiene R. Cornejo-Parriego: «Este complejo proceso de redefinición de la identidad nacional se caracteriza, por tanto, por un eurocentrismo, que prefiere ignorar los lazos con Latinoamérica y África (2007: 18)». Como consecuencia de este enfoque más europeísta, es posible que solo algunos realizadores se animen a desarrollar narrativas que se centren en el intercambio cultural y muestren lo que ocurre entre el mundo español y el subsahariano.⁴⁷

Otra estrategia imprescindible para llevar a cabo esta política cultural es la financiación gubernamental de las producciones alternativas de cine: el hecho de que muchos cineastas españoles reciban recursos financieros de gobiernos regionales y del estado hace relevante analizar su interpretación de cine nacional y de la política europeísta. J. E. Monterde afirma que: «Los cines europeos están en una situación de dependencia de la protección estatal y la participación televisa (2007: 30)». ¿Hasta qué punto los directores pueden presentar sus opiniones personales, sobre todo cuándo su ideología se aparta de una mirada eurocéntrica? ¿Hasta qué grado puede el cineasta criticar la política española (y europea) acerca de la acogida de inmigrantes procedentes del continente africano? Los gobiernos democráticos de la Unión Europea permiten la expresión libre y se supone que la crítica social es algo valorado; sin embargo, la dependencia de su financiación pondría en duda la libertad artística del autor e implicaría la existencia no declarada de una práctica de (auto) censura. Durante la entrevista que tuve la ocasión de realizar a Oke para este trabajo, el director no aludió de manera explícita a una preocupación por temas tabúes que podrían ser censurados en sus producciones. Y tampoco, la Ministra de Cultura del segundo gobierno de Zapatero, Ángeles González-Sinde, ha hablado nunca de una legislación censora, un terreno controvertido que recuerda al pasado franquista.⁴⁸ Sí se ha

⁴⁶ La otredad en relación con el continente africano también se extiende al sujeto magrebí, marroquí, bereber, etc.

⁴⁷ La misma política fue llevada a cabo por su sucesor César Antonio Molina, Ministro de Cultura, entre 2007 y 2009.

⁴⁸ =Para estudiar la historia de la censura en el cine español, su maquinaria legislativa durante la época franquista y el consiguiente intento de introducir transparencia en la política cultural, por ejemplo, la Ley

lamentado la Ministra en un artículo publicado por *El País* de una cierta ignorancia por parte de quienes critican la estrategia gubernamental para subvencionar a los cineastas españoles:

También recibe ayudas del Estado la agricultura o el automóvil y no veo que nadie lo considere una calamidad. Hay algunos intereses ajenos al mundo cinematográfico que tratan de socavar los valores de la izquierda ligados a la cultura y el pensamiento crítico (Muñoz 2010: 23).

Quizá por esta razón sería interesante comprobar si las subvenciones recibidas por los realizadores españoles han generado miradas carentes de crítica hacia estos valores sociales encubiertos en la política española o no.

Una cuestión que puede ser delicada en las producciones de cine español es la lengua empleada. Cuando se trata, por ejemplo, sobre la inmigración subsahariana hay que negociar qué idiomas se permiten en la filmación. Se supone que una obra española utiliza las lenguas oficiales del país, pero ¿qué ocurre con la enunciación del inmigrante subsahariano? Los cineastas tienen que decidir cuándo y dónde asignan voz al sujeto subsahariano: ¿deben hablar en español ante la cámara o se les permite expresarse en su lengua autóctona? ¿Qué lugar ocupa el idioma español en estas obras, sin descartar el uso de otros idiomas como expresión cultural legítima? Además de seleccionar el lugar y la voz de enunciación del Otro hay otras consideraciones culturales a tener en cuenta en una obra cinematográfica sobre la inmigración subsahariana: ¿Qué tipo de iconos se proyectan en estas películas para representar lo español y lo subsahariano? Por un lado, el protagonista subsahariano que habla en español subraya su propio lugar visiblemente ante todo el aparato cultural dominante que produce el cine; es decir, la transformación del Otro subsahariano que se va adaptando al Uno español. Sin embargo, otra estrategia que el cineasta puede adoptar es una resistencia ante las «normas» del cine español, permitiendo por ejemplo, a los personajes subsaharianos hablar su propio idioma en la gran pantalla y desafiando de esta manera el empleo de un idioma oficial de la UE. Es obligado tomar nota en este último caso de en qué secuencias se manipula la lengua; por ejemplo, ¿se mantiene esta estrategia en la pos-producción y la distribución en salas comerciales donde es común el doblaje al español? ¿O se toma una actitud más

Miró y sus consecuencias, se pueden consultar los capítulos de Roman Gubern, José Enrique Monterde y Esteve Rimbau en *Historia del cine español* (2010) 6ª edición. Madrid: Cátedra.

desafiante, evitando el uso de subtítulos cuando hablan un idioma desconocido para los espectadores?

Son todas preguntas y observaciones sobre el lenguaje que desvelan la negociación implícita entre los centros de poder y los que están al margen de la sociedad. Además, son preguntas que afrontan los cineastas al trabajar una obra de migración en el contexto español donde no se suelen ejercer fuertes críticas quizá, en mi opinión, para no ofender a las autoridades estatales o posiblemente para evitar que los representantes gubernamentales se enemisten con ellos. Según Salman Rushdie, hay que tener en cuenta que existe una competencia de intereses distintos entre el Estado y los escritores; por este motivo, nos recuerda que el poder de las ficciones es crear realidades alternativas a la versión oficial que nos presenta el Estado:

Redescribir un mundo es el primer paso necesario para cambiarlo. Y sobre todo en momentos en los que el Estado toma la realidad en sus propias manos, y establece el propósito de distorsionarla, alterando el pasado para ajustarse a sus necesidades presentes y, entonces, la construcción de realidades alternativas de arte, incluyendo la novela de la memoria, se politiza [...] Los escritores y los políticos son rivales naturales. Ambos grupos tratan de hacer que el mundo sea según sus propias imágenes y luchan por la misma categoría. Y la novela es una forma de negar la versión oficial del político sobre la verdad (mi traducción).⁴⁹

Aunque Rushdie se refiere a la novela literaria como un vehículo de creación de imágenes alternativas que se diferencia de un discurso oficial del Estado, su consideración se puede aplicar al cine. Los directores que restringen su crítica del gobierno español también limitan el significado cultural de sus obras. En otras palabras, el significado de cine español no llega a ser el mismo que el de cine nacional. El trato temático que muestran algunos realizadores en España con la inmigración se enmarca: «en un contexto nacional de reacción a la política de la derecha conservadora y, al mismo tiempo, en el panorama más general del movimiento internacional y múltiple de la globalización que propugna modos de acción alternativos (Thibaudeau 2007: 235)».

⁴⁹ Cita original: «Redescribing a world is the necessary first step to changing it. And particularly at times when the State takes reality into its own hands, and sets about distorting it, altering the past to fit its present needs, then the making of alternative realities of art, including the novel of memory, becomes politicized [...] Writers and politicians are natural rivals. Both groups try to make the world in their own images; they fight for the same category. And the novel is one way of denying the official, politician's version of truth (Rushdie 1991: 14)».

Si aceptamos que esta versión es legítima como práctica cinematográfica, nuestro reto es posiblemente analizar las claves del cine que trata la inmigración en España como una narrativa con aspectos políticos y elementos culturales.

2.5 La identidad española hacia una condición poscolonial

Hablar de inmigración y de literatura o de cine, o de movimientos migratorios en relación a cualquier otro campo de creación artística, supone hacerlo sobre un tema que provoca muchas sensibilidades que entrecruzan conceptos de multiculturalismo e identidad cultural. No debemos olvidar que las identidades se han construido históricamente como diferencia a otras posibles unidades y que se definen en el proceso de integración política como imaginarios sólidos, coherentes y plurales Sin embargo, el carácter multicultural de los nuevos grupos de inmigrantes en España muestra otra dimensión a la hora de interpretar la identidad española. La condición poscolonial, en concreto, es otra línea de pensamiento respecto a los cambios socio-culturales en España producidos en gran parte por la acogida de inmigrantes procedentes de las antiguas colonias europeas.

Dada esta visibilidad cada vez mayor, de los sujetos subsaharianos, Cornejo-Parriego nos recuerda «la ‘multiposicionalidad’ de la Península que lleva a encuentros y diálogos plurales y diversos con la alteridad negra (2007: 19)». Este reencuentro con la otredad africana en España se compone de muchas historias desconocidas sobre los desplazamientos iniciados en muchos lugares africanos. El análisis cultural de los sujetos subsaharianos que viajan hacia España y que luego retornan a su lugar de origen obliga a examinar el espacio poscolonial. Walter Dignolo señala que: «El problema de la inmigración, hoy, es indisociable de la organización interestatal del mundo moderno/colonial (...) Uno de los motores de la inmigración masiva hacia Europa, principalmente, fueron las descolonizaciones en Asia y África (2003: 34)».

Esto significa que la sociedad española se enfrenta a la llegada de migrantes de las excolonias europeas que se entrecruzan con las estructuras socio-culturales españolas. La acogida de este colectivo no es un proceso coherente o sólido, sino que conlleva componentes fluidos; hay que tener en cuenta las emociones y las vidas

transeúntes de estos migrantes que se diferencian de las costumbres ordenadas de la vida española: llegan a desvelar para el imaginario español conceptos nuevos de etnicidad y nación que irán transformando al pueblo español – una tendencia inconfundible de cambio social ya observado en otros países europeos y que tanto marca ahora las principales teorías de los Estudios Culturales y la Crítica Poscolonial (Black y Solomon 2000). En el caso de las universidades españolas, según Felicity Hand, podemos documentar cómo también surgió este interés intelectual por la otredad procedente del mundo colonial. Según su explicación, las instituciones de enseñanza superior eran claves para exponer literaturas poscoloniales en España:

Fue a finales de los ochenta y los noventa, cuando los Estudios poscoloniales realmente cobraron fuerza en la Academia Española. En parte esto se debió a que se convirtió en una disciplina de moda en el mundo anglosajón. En particular, la avalancha de jerga, también conocida como la teoría poscolonial (...) se ha convertido en lectura obligatoria para cualquiera que trabaje en esta área (mi traducción).⁵⁰

F. Hand implica que la aproximación poscolonial sirve como un discurso sobre el Uno y el Otro que nos ayuda a entender la configuración de nuestras sociedades contemporáneas, que son transformadas por la incorporación de extranjeros de fuera de las fronteras simbólicas de la UE. Las consideraciones culturales hacia una identidad española se amplían con la presencia de una condición poscolonial que acompaña la acogida de muchos inmigrantes. Como bien dicen Ella Shohat y Robert Stam no hay que centrarse en la actitud o ideología del individuo europeo, sino mantener dudas sobre «las relaciones históricamente opresivas de Europa con su alteridad interna y externa (mi traducción)». ⁵¹ Esto implica que el contexto africano que me interesa investigar en este apartado de la tesis revela algo más que un giro político del Estado español hacia la creación de una sociedad altamente moderna. Parece que esta autopercepción cultural del imaginario español hacia una consolidación ideológica eurocéntrica se desvanece con la llegada de una otredad procedente de las excolonias europeas. Según Shohat y Stam, es difícil mantener una identidad europeísta porque no encaja con la otredad no-occidental:

⁵⁰ Cita original: «It was during the late eighties and nineties when Post-Colonial Studies really gained momentum in Spanish Academy. In part this was due to its becoming a fashionable discipline with the Anglo-Saxon world. In particular the avalanche of jargon, otherwise known as Postcolonial Theory (...) has become compulsory reading for anyone working in the area (Hand 2001: 30)».

⁵¹ Cita original: «Europe's historically oppressive relation to its internal and external "others" (Shohat y Stam 1994: 3)».

El eurocentrismo es una antigua manera de pensar que se extiende y estructura en las prácticas contemporáneas y representaciones, incluso después de la finalización formal del colonialismo (...) da por sentado, y "normaliza" las relaciones jerárquicas de poder generadas por el colonialismo y el imperialismo, incluso sin necesidad de tematizar esos problemas directamente (...) En suma, el eurocentrismo desinfecta la historia de Occidente, mientras trata con condescendencia y hasta demoniza al no-Occidente; piensa en sí mismo en términos de sus logros más nobles - la ciencia, el progreso, el humanismo - mientras que piensa en el no-occidente en términos de sus deficiencias, reales o imaginadas (mi traducción).⁵²

Reconocer el aumento demográfico de los extranjeros en el país es insuficiente para entender el impacto político y cultural en nuestra interpretación de la identidad española cambiante. Es precisamente esa llegada del colectivo subsahariano u otros sujetos de ex-colonias europeas en los últimos años lo que no debemos considerar como algo singular, sino como parte de un fenómeno cuyas consecuencias culturales todavía se desconocen plenamente; sin embargo, la presencia de los migrantes subsaharianos cuestiona los valores «nobles» de este eurocentrismo que para muchos autores caracteriza la españolidad. La multiculturalidad emergente en el territorio español está impulsada por varios cambios que amplían las pluralidades que ya existían en el país, abriendo una brecha hacia una nueva interpretación de la multiculturalidad española para que no sea exclusivamente una versión que mira al interior de Europa.

Evaluar al sujeto subsahariano en el cine español resulta ser una manera de interpretar el significado emergente de la multiculturalidad en la sociedad española; además, la aparición de nuevos grupos modifica la cuestión de la identidad en España. Según asume David Conte, los recién llegados representan una fuerza obvia que aportan a la infraestructura española:

La presencia de la inmigración 'entre nosotros' encarna de forma visible los cambios de la sociedad española, que parece haber superado un retraso y pobreza atávicos, para ingresar al fin en el círculo restringido de la prosperidad y el bienestar. La representación de estos conflictos y contradicciones en el desarrollo español, que acarrea lo que podríamos calificar como nueva división de clases, ha sido a menudo analizada en función de una oposición o relación entre 'etnias', considerando así las metamorfosis de nuestra historia reciente como una cuestión de identidad, donde se

⁵² Cita original: «Eurocentrism is a form of verstigial thinking which permeates and structures contemporary practices and representations even after the formal end of colonialism (...) takes for granted, and "normalizes" the hierarchical power relations generated by colonialism and imperialism without necessarily even thematizing those issues directly (...) In sum, Eurocentrism sanitizes Western history while patronizing and even demonizing the non-West; it thinks itself in terms of its noblest achievements - science, progress, humanism - but of the non-West in terms of its deficiencies, whether real or imagined (Shohat y Stam 1994: 2-3)».

opondrían la figura del inmigrante, en cuanto emblema de la otredad, frente a las actitudes de resistencia o acogida de las identidades locales (2010: 33).

Esta cita sugiere que los cambios históricos recientes no han sido consolidados todavía como parte de la identidad española. Lejos de fomentar una identidad nacional coherente, muchos realizadores nos ayudan a redefinir ideas que actúan como transformación cultural entre los diversos grupos presentes en España. R. Cornejo-Parriego considera que existe un «continuum cultural» en España con la presencia física de hombres y mujeres inmigrantes de las tierras africanas:

Partimos de que la negritud, como toda categoría racial, no constituye una esencia fija sino una construcción cultural de carácter fluido, inestable y abierto, que no impide, sin embargo, que los elementos que le dan visibilidad no hayan desempeñado y desempeñen un papel fundamental (...) hablamos de una negritud plural, de una negritud que posee diversos orígenes geográficos y trayectorias históricas, que se define dialógicamente frente a distintos grupos étnicos y raciales y, por ello, constituye una noción que oscila a lo largo del tiempo (2007: 20).

A pesar de que Cornejo-Parriego reconoce que España se está convirtiendo en una sociedad plurirracial y pluricultural (2007: 18), esta autora piensa que esta circunstancia actual no se recoge en muchas de las investigaciones sobre el significado de la españolidad en relación con el sujeto subsahariano. Quizá lo que sugiere Cornejo-Parriego es una tarea compleja, pero supone que para la construcción del imaginario español una memoria histórica-colonial es muy significativa; es decir, el ser español logra transformarse con el reconocimiento del «yo» africano y con el reconocimiento del pasado colonial del inmigrante. Cornejo-Parriego explica que: «El encuentro con África y la diáspora africana no constituye un fenómeno nuevo en la historia española (...) interpela la identidad colectiva y el concepto de nación (2007: 21-22)». El sujeto inmigrante subsahariano hace visible que existe un cruce entre etnicidad y nación hacia nuevos modelos de identidad; concretamente en el caso español, es relevante reconocer estas alteraciones como una identidad cultural cambiante que asociamos con la etnicidad y con una herencia colonial:

En este contexto, las identidades son consideradas como construcciones discursivas-interpretativas. Es decir, las identidades étnicas, raciales y nacionales son creaciones culturales contingentes e inestables con las que nos identificamos. No son cosas existentes universales o absolutas (...) De hecho, la raza, la etnicidad y la nacionalidad

son algunos de los más duraderos «puntos nodales» de la identidad en las sociedades occidentales modernas (mi traducción).⁵³

Es bien sabido que la pérdida de las últimas colonias españolas en las Américas a finales del siglo XIX produjo una literatura española destacada. La mirada interior que caracteriza muchas obras de la generación española del 98 se diferencia del cine de esa época por realizar este último una aproximación que incluyó el mundo exterior a las fronteras españolas. Es decir, la memoria colonial se mantenía con diferentes criterios en la sociedad española. Por ejemplo, algunos miembros del sector cinematográfico asumían un proyecto colonial de gesta africanista a principios del siglo XX que se distinguía de forma alternativa de las ideas de sus coetáneos literarios. Mientras algunos escritores españoles recibían su fama internacional por una inspiración literaria del mundo interior de la Península ibérica es notable que algunos cineastas que se dedicaban a temas distintos, fuera del territorio nacional son casi desconocidos hoy en día. Estos realizadores, con el amparo militar español, mantenían los intereses imperialistas a través de ideas «africanistas», cuya motivación principal para ocupar tierras africanas era poder recuperar la gloria perdida del imperio español. Explica Isabel Santaolalla que esta mirada no se debe extrapolar del contexto histórico español en su momento:

Conviene recordar que el elemento colonial debe ser interpretado dentro de un delicado momento histórico en el que, por un lado, el recuerdo de la derrota española en Cuba está aún muy fresco y, por otro, los enfrentamientos que siguen teniendo lugar en las colonias norteafricanas no permiten mucho optimismo imperialista (2005: 32).

Según Alberto Elena, la pérdida de las colonias españolas en Cuba, Puerto Rico y Filipinas a finales del siglo XIX coincidió con la llegada del cine a España y:

condicionará decisivamente la suerte del incipiente cine colonial español, por fuerza abocado así a una manifiesta dimensión africanista. Las posesiones norteafricanas o del golfo de Guinea serán durante décadas el único socorrido recurso fílmico para apuntalar esos extemporáneos sueños imperiales que impregnarán buena parte de nuestra historia [española] contemporánea (2010:19).

Esta curiosidad del cine por la historia española puede explicar el tratamiento de la otredad africana durante gran parte del siglo XX. La propaganda civilizadora que caracterizaba las distintas producciones de cine colonial español en la primera mitad de

⁵³ Cita original: «In this context, identities are regarded as discursive-performative constructions. That is, ethnic, racial and national identities are contingent and unstable cultural creations with which we identify. They are not universal or absolute existent things (...) Indeed, race, ethnicity, and nationality are amongst the more enduring ‘nodal points’ of identity in modern Western societies (Barker 2008: 247)».

este siglo, según A. Elena, a pesar de varios episodios sangrientos y de incursiones con altibajos en las colonias africanas de España, era «una apuesta por un auténtico imperio africano (2010: 22)». Podemos intuir que en algunos sectores de España la otredad africana funcionaba como motor de la imaginación para formular el significado de ser español. La escasez de investigaciones sobre este cine particular que identifica A. Elena se debe a la descalificación genérica llevada a cabo durante años en las academias españolas, aunque recientemente está siendo objeto de una atenta revisión (2010:13); además, los tropos culturales establecidos en este cine colonial emergente del imperialismo dirigido hacia el continente africano, según A. Elena, son de carácter indefinido: «los más modestos *expedition films* de moda en Gran Bretaña durante los años veinte, o incluso las puntuales tentativas de cine etnográfico o las tempranas aportaciones celebratorias de la *misión civilizadora* en curso (2010: 23)». A. Elena deja claro que la definición de «cine colonial español» resulta considerablemente problemática y ha optado por acoger «aquellas producciones ambientadas total o parcialmente en alguno de los territorios de ultramar ocupados por España después de la Conferencia de Berlín (1885), reservando para períodos anteriores la más adecuada denominación de *cine histórico* (2010: 14)». El sesgo africanista que implica A. Elena está altamente ligado a la virtual coincidencia temporal de la invención cinematográfica, que emerge cuando España perdió sus territorios administrativos en las Américas y el Pacífico. En consecuencia, el imaginario español acerca de la otredad no europea en las ex-colonias fue un tema poco reconocido a través de las narrativas en el cine, casi olvidado.

En cambio, las campañas coloniales de África iniciadas por los militares españoles a principios del siglo XX muestran que otro sector de la sociedad española mantuvo un imaginario colonial. Estas campañas aportan un significado al debate de ser español diferente al que nos ha presentado la Generación del 98. Curiosamente no existen muchas investigaciones sobre el cine asociado a dichas incursiones militares. Esta ausencia, según A. Elena «tendría que ver con la escasa conciencia que nuestros historiadores y estudiosos han manifestado con respecto a la existencia de un corpus de películas de temática colonial razonablemente amplio y sobradamente interesante (2010: 13)». El argumento de A. Elena explica el silencio de muchos autores ante el contexto imperial-colonial en el cine español que, como consecuencia de esta conciencia durmiente, no se concentraban en la representación cultural del Otro

subsahariano. En el presente trabajo nos interesa aclarar y hacer más visibles las formulaciones de los personajes subsaharianos en obras recientes del cine. Cuando se trata de películas españolas sobre el Uno español y el Otro africano, muchos espectadores de España, en mi opinión, se han acostumbrado a las claves del discurso europeísta dominante. Nos recuerdan Shohat y Stam que el pensamiento eurocéntrico cumple una estrategia eficaz de superioridad cultural para el mundo occidental:

El eurocentrismo minimiza las prácticas opresivas del Occidente por considerar que son contingentes, fortuitas y excepcionales. El colonialismo, el comercio de esclavos y el imperialismo no son vistos como catalizadores fundamentales de un poder occidental desproporcionado (mi traducción).⁵⁴

Este eurocentrismo tiene sus peculiaridades en el cine español. El imperialismo español no fue considerado igual que el europeo. En la mayoría de las investigaciones anglosajonas hoy en día, sus autores suelen explicar poco sobre la herencia colonial presente en las primeras producciones del cine español de principios del siglo XX, aunque muchos académicos de las instituciones de habla inglesa reconocen las claves culturales del pensamiento colonial durante la época del Franquismo. Sin embargo, algunos investigadores prefieren evaluar el cine español en un contexto particular, ya que durante décadas y debido al Franquismo, España estuvo aislada como país del resto del mundo (Stone, 2002). La presencia de una otredad como no española, en vez de una que se distingue como no europea, caracteriza una gran parte de la interpretación de esta sociedad bajo la dictadura franquista.

Por este motivo resulta interesante la construcción que, bajo el franquismo, se hace de la nación española en el cine que considera una otredad africana. La proyección de las tierras africanas tuvo un significado peculiar en la historia del cine español de esa época; particularmente, me interesan estas películas españolas que hoy en día son de valor histórico porque revelan cierto tratamiento de los cineastas hacia los pueblos africanos como objeto. Por ejemplo, las pocas obras españolas de cine con lo guineano de fondo pueden implicar códigos culturales del imaginario franquista y la construcción de una identidad española, según observa Susana Martín-Márquez:

Las tremendas contradicciones de la política española en la colonia guineana, en especial la relacionada con la formulación de la identidad racial y religiosa, se filtra a través de las fisuras y grietas de las películas «africanistas» de la era de Franco, como

⁵⁴ Cita original: «Eurocentrism minimizes the West's oppressive practices by regarding them as contingent, accidental, exceptional. Colonialism, slave-trading, and imperialism are not seen as fundamental catalysts of the West's disproportionate power (Shohat y Stam 1994: 3)».

Misión blanca (1946), dirigida por Juan de Orduña, y *Cristo negro* (1963), dirigida por Ramón Torrado (2007: 57).

El significado de estas dos películas, *Misión blanca* y *Cristo negro*, está marcado por las preocupaciones de las autoridades españolas encargadas de la política colonial: la misión cristianizadora y las cuestiones raciales (ibíd: 57) mientras que «enmascarara con sutileza un miedo a la diferencia subyacente – o, para ser más precisos, miedo a la peligrosa atracción por la diferencia (ibíd: 63)». En otras palabras, hay evidencia de que algunos realizadores del cine colonial español practicaban algunos de los tropos imperiales hacia el sujeto colonizado en el continente africano que fueron parte del discurso de muchos otros países europeos. La política oficial de Franco consideraba a la otredad no africana como una cierta amenaza para la sociedad española.

Esta aproximación binaria que creó durante el franquismo una hegemonía monolítica entre lo español y la otredad africana fue, en los peores casos, basada en una política de exclusión que promovía tópicos de la otredad africana como si fueran inferiores. Como bien dice Stuart Hall la consecuencia de emplear clichés fijos es distinguirse del Otro: «Hacer estereotipos reduce, crea esencias, naturaliza y fija las diferencias (...) otra característica de crear estereotipos es la práctica de encajonamiento y exclusión (mi traducción)».⁵⁵ Esta cita refleja el modelo que aparece en el discurso cultural del cine franquista, que empleaba valores religiosos para representar las diferencias con la otredad en lugares coloniales del continente africano. Sus visiones moldeaban conceptos de una nación española con un imperialismo agresivo; por ejemplo, analizando *Cristo negro*, S. Martín-Márquez afirma que un clave recurrente es que esta narración reflejaba un miedo del Uno a la diferencia del Otro. Ella concluye que esta película, un prototipo del cine bajo el franquismo: «demuestra por qué la combinación de catolicismo y colonialismo es, en potencia, tan efectiva: el discurso católico aparta el deseo de venganza que es, quizá un producto inevitable de la violencia colonial (Martín-Márquez 2007: 451)».

Muchos críticos anglosajones asumen un elemento exageradamente agresivo en los temas proyectados en la historia del cine español. Particularmente, la cinematografía como evidencia de una supuesta violencia inherente en la sociedad

⁵⁵ Cita original: «stereotyping reduces, essentializes, naturalizes and fixes “difference”(…) Another feature of stereotyping is its practice of “closure” and “exclusion” (Hall 1997: 258)».

española o, como lo ha llamado Marsha Kinder un cine sangriento, *Blood cinema* (1993: 11) es común. Sin embargo, la violencia que ella describe como una reinscripción cultural de violencia, no está limitada a la ideología política de derechas. Observamos en el capítulo tres de este presente trabajo que también es posible que representantes de la izquierda extrema sean capaces de actos crueles, por ejemplo, como nos muestra el cineasta Uribe en su obra *Bwana*. Sin negar que existan ciertos tropos de la otredad en el cine español, Kinder y otros autores sugieren que las características de la sociedad, reflejada en un cine posfranquista, están basadas en las relaciones bélicas de la historia española (ibíd). Sin embargo, a Santos Zunzunegui le preocupan los acercamientos foráneos «tan audaces como desbaratados [que emplea términos como] estética franquista, Spanish oedipal narrativa, cine sangriento (2002: 12)» para describir el cine español posfranquista. Al mismo tiempo, Zunzunegui reconoce que muchos críticos españoles no han llegado a manejar una definición adecuada que encaje esa españolidad diversa en el patrimonio cinematográfico. Zunzunegui asume la ausencia dentro del territorio nacional de un discurso intelectual con más peso que aclare lo que se entiende como un cine español:

pocas veces los estudiosos españoles se han sentido dispuestos a adelantar cuáles podrían ser (caso que existan) los elementos que podrían autorizar a que la denominación *cine español* recubra algo diferente a una mera adscripción administrativa de las películas producidas en el interior de un estado-nación concreto (ibíd).

Los proyectos de recategorización de un cine español sobre la inmigración son de interés académico en el extranjero. Ya hemos observado que la interpretación anglosajona a veces desconoce la realidad plural presente en España. Jo Labanyi, por ejemplo, destaca la diferente experiencia del caso español cuando lo compara culturalmente con el resto de la UE. Considera que la Transición política de los años setenta y el periodo subsiguiente ofrecieron una vía para que los ciudadanos españoles incorporasen una diversidad cambiante en la nueva era democrática y rechazaran la identidad española homogénea bajo el régimen franquista:

España es ahora una *cultura de heterogeneidad*. El régimen franquista intentaba unificar al país con la proyección de diferencia ajena de sus fronteras o restringirla a las zonas

internas de exclusión a través de la otredad: la anti-España que se equivalía con la influencia extranjera (mi traducción).⁵⁶

A pesar de que sostiene una explicación limitada sobre la españolidad, el argumento de Labanyi mantiene un punto interesante sobre la otredad: el extranjero ha sido imaginado como una especie de persona *non grata* durante esta dictadura. El desprecio ante manifestaciones culturales de otros países marcaba las políticas franquistas. Alberto Elena también recuerda que la narrativa cinematográfica del Otro era definida por una: «generalizada xenofobia del periodo franquista, comprometida con una idealizada imagen de homogeneidad étnica, nacional y espiritual (2005: 58)». No cabe duda de que el sujeto colonizado en territorios españoles del continente africano era públicamente diferenciado por el franquismo. Por ejemplo, cuando A. Elena considera la ideología franquista del cine colonial español que se centraba en los territorios del golfo de Guinea, resalta que:

La única verdadera resonancia colectiva de la colonia guineana sería durante años un producto de consumo, el Cola-Cao, introducido en el mercado por la marca Nutrexp a en 1946 y particularmente ligada a la canción famosa («Yo soy aquel negrito») que la radio popularizará a partir de mediados de los cincuenta (ibíd: 164).

Sin embargo, la memoria colonial en los discursos sobre nacionalismo español parece ser vaga. Pocos autores asumen como A. Elena un trabajo amplio de investigación que trate el significado de la otredad africana en la sociedad española.

Otra línea de pensamiento crítico sobre la representación cultural es la integrada por algunos autores como Gayatri Spivak y H. Bhabha, que han manifestado su irritación por el empleo de todo tipo de nacionalismo para construir identidades. Quizá esto ha funcionado bien cuando se aplican las ideas de Eric Hobsbawm a los ejemplos procedentes de Occidente pero es posible cuestionar su uso en el caso de otros pueblos colonizados. Los criterios de Spivak y Bhabha han mostrado ser útiles para entender las limitaciones que supone una ideología nacionalista como representación de la otredad. Ambos intelectuales manejan pensamientos posestructuralistas que cuestionan un discurso dominante de meta narrativas. Por ejemplo, Spivak ha señalado que la construcción del subalterno se repite en muchos textos nacionalistas de poderes colonizadores. En el caso de Bhabha, el autor sostiene en su ensayo “Of Mimicry and

⁵⁶ Cita original: «Spain is now a *culture of heterogeneity*. The Franco regime tried to unify the nation by projecting difference outside its borders, or confining it to internal exclusion zones, in the form of otherness: la anti-España, necessarily equated with foreign influence (Labanyi 1995: 397)».

Men,” que el sujeto colonial fue imitado para representarlo en textos como «almost the same, but not quite (1994: 89)», es decir, «casi lo mismo, pero no del todo». Otros autores posestructuralistas han traspasado el escepticismo de Spivak y Bhabha hacia la representación aseverando la imposibilidad de interpretar una identidad exclusiva de la otredad. Este relativismo conceptual está presente en muchas consideraciones post-foucaultianas o posestructuralistas y, como consecuencia, distintos intelectuales se han inclinado por abandonar el proyecto anti-colonial y nacionalista para buscar sentido en otras construcciones de identidad imprecisas, como la etnicidad, que ha generado clasificaciones incompletas empleadas hoy en día, como la del sujeto inmigrante subsahariano.

Otras definiciones de etnicidad que están de moda en el mundo anglosajón actual reconocen la diversidad cultural de forma políticamente correcta; por ejemplo, es ya común encontrar construcciones étnicas como caribeña, latina, afroamericana, etc. En el caso de los pueblos francoparlantes en el continente africano, este proceso de nombrar grupos por su etnicidad fue estudiado por Christopher Miller en su obra *Theories of Africans: Francophone Literature and Anthropology in Africa* (1990). Miller evalúa las obras literarias escritas en francés y procedentes del continente africano para explicar el difícil reto de entender a la otredad no europea. Sostiene que el desafío para el lector occidental hacia obras producidas en lugares de otredad es complejo por la dificultad de superar un entendimiento de otras culturas:

¿Qué opciones existen realmente para el lector occidental de literatura no-occidental? ¿Reivindicando un cambio de su propia cultura y formación crítica, puede leer al otro, al africano, como si lo hiciera desde una verdadera perspectiva africana, interpretando la experiencia africanas en términos africanos, percibiendo más que proyectando? (mi traducción).⁵⁷

Esta cita nos recuerda que las construcciones culturales son imprescindibles en cualquier intento de representar al Uno y al Otro. El argumento de C. Miller resuena en el orientalismo de Saïd: es insuficiente reconocer las diferencias culturales sin ser consciente también de estar imponiendo una estructura de referencia occidental en estas sociedades del Otro. Sin embargo, la aproximación de un mundo auténticamente africano, o si prefiere una cultura subsahariana, en cualquier proyecto artístico sería

⁵⁷ Cita original: «What options are really open to a Western reader of non-Western literature. Claiming a break with his/her own culture and critical upbringing, can he/she read the other, the African, as if from an authentically African point of view, interpreting African experience in African terms, perceiving rather than projecting? (Miller 1990: 1)».

difícil de entender sin referencias al mundo occidental. Se necesita una referencia mínima de comparación para que el público occidental entienda ese mundo imaginado como africano. Por ejemplo, reemplazar su lenguaje autóctono con un idioma europeo es una estrategia artístico-cultural significativa para crear empatía con un público occidental. De modo similar, puede resultar complicado para el espectador que el Otro africano hable en un idioma desconocido y el realizador opte por excluir el empleo de subtítulos que traduzcan lo dicho verbalmente. Una película que resulte incomprensible desde el punto de vista lingüístico o de las referencias culturales, dificulta que el público occidental entienda la obra. Sin embargo, hacer una obra incomprensible implica cierto interés del artista por señalar la falta de conocimiento cultural del espectador. Pero en la práctica, asumiendo intereses comerciales y/o educativos, suele ser común que el escritor occidental haga ciertos ajustes para que el público occidental también comprenda la narrativa sobre el otro. Este pensamiento también se desarrolla en la producción de cine español sobre la otredad, ¿cómo logra el cineasta español hacer sus narrativas con sujetos subsaharianos comprensibles para sus espectadores? En este contexto, ¿quién determina el equilibrio adecuado para construir identidades cuando hay que tener en cuenta posibles aspectos culturales desconocidos?

La práctica cultural en producciones españolas desvela una política particular de identidad. Javier Herrera y Cristina Martínez-Carazo confirman que: «el cine adquiere un protagonismo inusitado en base a su poder como aparato cultural capaz de reflejar y construir identidades nacionales y de difundirlas e internacionalizarlas con una eficacia que supera a la de la palabra escrita (2007: 9)». La verosimilitud de la experiencia migratoria subsahariana obliga al realizador español a tomar decisiones artísticas que no carecen de significados políticos. Tienen en cuenta la compleja realidad española sin necesariamente explicarla, pero asumida como un hecho. Es más, estos cineastas se ven comprometidos a crear una versión de la otredad subsahariana como una estética que el espectador, poco familiarizado con las dimensiones de las realidades africanas, puede reconocer. Por muy respetable que sea el ejercicio de subrayar la inexistencia de una nacionalidad subsahariana y su carencia de una identidad eficaz de representación colectiva, los cineastas se enfrentan a una práctica cultural muy curiosa y no exenta de cierto sarcasmo, ya que intentan representar una otredad desconocida con una autoridad artificial. Es decir, recrean una realidad del Otro en sus narrativas sin tener en cuenta una auto-reflexión crítica de la totalidad multicultural que se pretende representar.

Por este motivo, me parece interesante emplear algunas herramientas intelectuales que encontramos en los Estudios Poscoloniales para aproximarnos a estos movimientos migratorios iniciados en tierras africanas que están transformando España. Estos modelos eclécticos ofrecen una variedad intelectual de materiales para interpretar África en el imaginario español. Por ejemplo, la mayoría del cine reciente sobre migraciones subsaharianas está escrito y supervisado por directores españoles desde una mirada autóctona, según Rosalía Cornejo-Parriego; la presencia de la condición poscolonial en textos españoles puede ser interpretada como un cambio cultural significativo en España, «un progresivo oscurecimiento de la sociedad a lo largo de los siglos XX y XXI (Cornejo-Parriego 2007: 17)». La acogida en España de inmigrantes de los lugares (ex) colonizados refleja una tendencia cultural donde observamos un cambio de perspectiva sobre el lugar que ocupa España en el imaginario occidental:

Tras una larga aspiración a la europeización, convertida ésta en verdadera utopía fundacional por encarnar la modernidad y constituir la vía para escapar al atraso y la acusación de que África comienza en los Pirineos, la entrada de España en la Comunidad Europea en 1985, después de una dictadura de cuarenta años, supone la realización de un sueño. La conversión en nuevos europeos permite un fundamental desplazamiento en el imaginario español: otros son ahora los marginales, los no-europeos, los verdaderos africanos (ibíd: 18).

El flujo de inmigrantes favorece un cuestionamiento del significado de la identidad española: el uso de Europa y África como conceptos está muy ligado a la formulación de esa identidad, pero se ponen las identidades culturales más a prueba en la sociedad española. En 2010, la Caja de Ahorros de Asturias (cajAstur) organizó en Gijón y en Madrid una exposición de artefactos culturales y artísticos en una muestra llamada *África: objetos y sujetos* con el propósito de descubrir «un vehículo a través del cual conocer la gran diversidad de un continente africano, tan cercano como desconocido para algunos (2010: 3)». Mucha gente utiliza la palabra singular África para describir un área geográfica formada por más de cincuenta países, millones de personas y unas mil lenguas. Resulta ser una gran generalización para todo un espacio geográfico: «hay que seguir insistiendo en un cambio de perspectiva, haciendo necesaria una revisión y reflexión de nuestra visión de “lo africano” para romper nociones estereotipadas sobre sus realidades (Nadales 2010: 107)». Nos referimos en muchos casos a África cuando nos cuesta recordar el nombre de un país e incluso hay personas que creen que el africano es un idioma propio. Nos recuerda Andrew Boyd que:

Varios cientos de lenguas se hablan en África (donde desiertos, densos bosques y la falta de ríos navegables siguen impidiendo las comunicaciones), y muchos de los nuevos estados han mostrado su preocupación por antagonismos entre las tribus. La Organización para la Unidad Africana, fundada en 1963, ha desanimado a que ocurran secesiones [como/ya que] la mayoría de estados miembros de la OUA teme, a pesar de que las fronteras actuales son reliquias de la época colonial, cambiarlas puede conducir a la fragmentación general (mi traducción).⁵⁸

Parece que el imaginario de «lo africano» está presente en otras áreas también si tenemos en cuenta el lenguaje que emplean los medios de comunicación: es común encontrar denominaciones como música africana, cultura africana o religiones africanas a pesar de que no existe una singularidad de música, cultura y religión para todos los países y regiones de este continente. Por lo menos hay que reconocer que el concepto de África representa una gran diversidad de músicas, culturas, religiones, de grupos de gente que proceden de distintas historias. De la misma manera se puede analizar el uso cotidiano del término Europa e identificar estereotipos similares del europeo como un conjunto singular. Según nos informa Chandra Talpade Mohanty, el nombramiento de lugares es un hecho común que se destaca particularmente para entender las relaciones coloniales:

Nombrar el mundo es "entenderlo", conocerlo y tener control sobre él. La palabra África, por ejemplo, está determinada por formaciones europeas históricas, que tienen poca o ninguna relevancia para el conjunto de factores lingüísticos, culturales y económicos que unieron y a veces separaron varias sociedades del continente. Nombrar la realidad es, por tanto, ejercer poder sobre ella, simplemente porque la lengua dominante se convierte en la forma en la que es conocida. En la experiencia colonial, este poder no es de ninguna manera vago o abstracto. Una educación sistemática y adoctrinada instaló el lenguaje y de este modo la realidad sobre la cual se predicó como preeminente (mi traducción).⁵⁹

Sin decirlo directamente, es fácil intuir que el empleo de la palabra «África» como un concepto monolítico está asociado con los pensamientos poscoloniales. Esta

⁵⁸ Cita original: «Several hundred languages are spoken in Africa (where deserts, dense forests and a lack of navigable rivers still impede communications), and many of the new states have been troubled by antagonisms between tribes. The Organization for African Unity, founded in 1963, has discouraged secessions [as] most OAU member states fear that, although the present frontiers are relics of the colonial period, to change them might lead to general fragmentation (Boyd 1991: 90)».

⁵⁹ Cita original: «To name the world is to 'understand' it, to know it and to have control over it. The word Africa, for instance, is determined by European historical formations, which had little or no relevance to the complex of linguistic cultural and economic factors which tied and sometimes separated various societies on the continent. To name reality is therefore to exert power over it, simply because the dominant language becomes the way in which it is known. In colonial experience this power is by no means vague or abstract. A systematic education and indoctrination installed the language and thus the reality on which it was predicated as pre – eminent (Talpade Mohanty 1995: 261)».

tendencia a nombrar lugares que sugiere Talpade Mohanty, es algo que caracteriza el método académico anglosajón. No resulta sorprendente que los centros de estudios que emplean la palabra poscolonial fuesen los occidentales.

La imagen de África para la mayor parte de los espectadores españoles se relaciona con manifestaciones culturales tradicionales. Según Francisco de Santos: «África no ha llegado a conocerse hasta muy tarde. La idea de África como territorio impenetrable, salvaje y lleno de peligros ha dominado la imagen occidental del continente a pesar de que los primeros contactos se remontan al siglo XV, época de los grandes descubrimientos geográficos (2010: 19)». La ideología del colonizador informa al investigador de como el mundo colonial es representado. Esta ideología se manipula con el lenguaje que habla el colonizador y mantiene los argumentos para ocupar los territorios:

La expansión colonial en África va acompañada de noticias relatos, crónicas de viajes y exploraciones que llegan a Europa, a partir de finales del siglo XX, dando origen a un nuevo subgénero periodístico, en el que el explorador se interna en territorios desconocidos para incorporar a la población, atrasada e ignorante, en el mundo civilizado y la nueva fe (de Santos 2010: 19).

Aunque es cuestionable que el modelo colonial haya terminado cuando a una colonia se le otorga oficialmente su independencia es importante cuestionar su representación. Según Stuart Hall, la vida en muchos lugares sigue mostrando la permanencia de los efectos de la colonización (1996: 248). En la actualidad, se manifiesta una continuación de estereotipos que inconscientemente condicionan el comportamiento y provocan un efecto negativo (de Santos 2010: 19). La representación, interpretación y valores del modelo colonial son difíciles de eliminar del discurso. El reto es hacer transparente cómo se construye la representación actual y resulta difícil hablar de lo poscolonial cuando los distintos influencias de lo colonial permanecen sin ser cuestionados públicamente.

Como hemos sugerido anteriormente es muy posible que uno de los retos sea desafiar las opiniones coloniales que tienen su origen en Occidente. Por este motivo, la condición poscolonial puntualiza la sospecha crítica F. De Santos identifica que el uso de términos como primitivos, negros o tribal va siendo superado: «La situación en relación con África es muy diferente a la que se tenía hace un siglo cuando las imágenes que llegaban desde ese continente estaban reducidas a un pequeño círculo de la población y dominadas por una corriente ideológica que limitaba y ocultaba la realidad africana (ibíd)».

En este caso, podemos evaluar más de cerca por qué el gobierno invierte dinero público en este tipo de cine que narra las historias migratorias subsaharianas o de otros grupos de recién llegados. ¿Por qué piensa la Ministra de Cultura que el cine español es un bien común para todos? ¿Qué papel juega el gobierno español en estos proyectos fílmicos sobre la otredad inmigrante? ¿Cómo reconcilian los realizadores el apoyo estatal oficial con su propio compromiso social y/o artístico hacia los sujetos que están al margen de la Ley española? Observamos un modelo repetido en la literatura poscolonial que subraya la relación compleja entre la dominación y la subordinación del Yo y del Otro. Aunque la relación entre el gobierno español y los realizadores de cine se basa en el acceso a subvenciones, existe una zona gris en dicha relación cuando se trata de la representación del inmigrante clandestino en el cine. Parece un reto artístico para el director, si quiere desafiar la política oficial de la inmigración y criticar el centro de poder. Según Chris Barker: «Problemas de dominación y subordinación afloran directamente en términos de control militar colonial, genocidio y ‘subdesarrollo’ económico. En términos más culturales, surgen preguntas acerca de la denigración y la subordinación de las culturas “nativas” por el poder colonial (mi traducción)».⁶⁰

En el contexto español actual, la interpretación cultural de Barker asume ciertas imágenes neocoloniales en la función de autoridades como policía fronteriza, oficiales de Extranjería, Ministerio de Justicia, Ministerio de Exteriores, etc., si aceptamos que pudieran ser la versión contemporánea del control militar colonial. Las referencias de genocidio que menciona Barker nos lleva a reflexionar sobre el gran número de estos migrantes subsaharianos que mueren en alta mar cuyos cuerpos nunca son recuperados por los guardacostas y que no pueden ser retornados a sus familiares. En términos prácticos, reconociendo la condición poscolonial que conllevan los sujetos inmigrantes subsaharianos, hay que prestar atención también al modo de interpretar las competencias del gobierno español en estas películas: ¿cómo se representa a los servicios gubernamentales y a los funcionarios ante las circunstancias del recién llegado? ¿Qué tipo de referencias se hacen sobre la economía española y la infraestructura de los servicios sociales en España? ¿Existe un equilibrio entre el mensaje sobre las condiciones marginales del inmigrante subsahariano y los beneficios

⁶⁰ Cita original : «Issues of domination and subordination surface most directly in terms of colonial military control, genocide and economic ‘underdevelopment’. In more cultural terms, questions arise about the denigration and subordination of ‘native’ cultures by colonial power (Barker 2008: 277)».

de vivir en un país moderno? ¿Cómo es representada la identidad española, su cultura y ciudadanía por Oke, Olivares y Laguna sin ofender a las autoridades oficiales? ¿Los poderes estatales siguen siendo representaciones de dominación?

Desde mi perspectiva, estas preguntas sirven como un reconocimiento de la multiculturalidad emergente en el cine español. Existe la necesidad de asumir una perspectiva amplia, una rearticulación de identidades, que amplíe el significado plural de España. El empleo de sujetos colonizados evita aferrarse a un paradigma lineal de las migraciones subsaharianas: las identidades culturales diversas que llegan a España traspasan las estructuras verticales de las fronteras estatales, cuestionan nacionalismos cerrados y responden al intento hacia una política de identidad multicultural en España. Quizás lo que distingue más estas obras es la desviación del tratamiento artístico de las narrativas españolas que consideran España como un país moderno; es decir, se da un protagonismo fundamental a los subsaharianos, haciéndoles visibles emocionalmente y transformándoles con su presencia física en personajes inolvidables cuya hibridez inevitable no puede encajar en los antiguos pensamientos del estado-nación. Ya no es suficiente proyectar solamente personajes secundarios, casi reprimidos, siempre marginales casi como un objeto de la otredad, y solamente dar credibilidad al protagonista «yo» español. La presencia subsahariana cambia el paisaje cultural de España e impulsa una interpretación intelectual sobre esta transformación inminente: una diáspora africana que se extiende por varios ámbitos de España y que obliga a repensar ideas de nacionalidad de manera más flexible y adecuada con la propia pluralidad histórica.

Como señala Isolina Ballesteros (2001), el discurso sobre la identidad en España se basa hasta cierta medida en cierta inestabilidad cultural causada por tendencias globales. Barker reflexiona sobre las consecuencias de este tipo de evaluación de identidad y explica que:

La globalización proporciona el contexto para tanta crisis, ya que ha aumentado la gama de fuentes disponibles para la construcción de la identidad. Los patrones de movimiento y asentamiento de la población establecida durante el colonialismo y sus secuelas, junto con la más reciente aceleración de la globalización, en particular de las comunicaciones electrónicas, han permitido aumentar la yuxtaposición, el encuentro y la mezcla cultural (mi traducción).⁶¹

⁶¹ Cita original: «Globalization provides the context for just such a crisis since it has increased the range of sources available for identity construction. Patterns of population movement and settlement established during colonialism and its aftermath, combined with the more recent acceleration of

Esta cita señala la fluidez que tanto interesa a los tres cineastas analizados en este proyecto de investigación de la globalización. Estos directores transmiten que las identidades culturales ya no pueden estar ligadas satisfactoriamente a un lugar fijo y se interesan también por estos espacios que marcan las fronteras. Esta preocupación encaja con la noción cultural de diáspora que fue elaborada por Avtar Brah en *Cartographies of Diáspora* (1996). Su teoría desarrollada en el mundo académico anglosajón se centra en espacios discursivos donde se observan este tipo de viajes transnacionales, dispersiones, hogares y fronteras. Pretende explicar el significado de estos conceptos analizando quién viaja, bajo qué circunstancias, dónde, cuándo y cómo (Brah 1996: 182). Esta deconstrucción social ayuda a Brah a entender que las identidades de la diáspora incorporan ideas potentes de lo local y lo global al mismo tiempo: «Son redes de identificaciones transnacionales que abarcan comunidades 'imaginadas' y 'encontradas' (mi traducción)».⁶² Según esta reflexión de Brah, el fenómeno de diáspora se puede diferenciar por su configuración interna y por su relación con otros desplazamientos entre todo tipo de lugares (ibíd: 183). Si transferimos esta teoría al contexto del inmigrante subsahariano en España, su representación consideraría eventualidades, incertidumbres y conflictos vividos en el viaje desconocido. Es decir, que el tratamiento del sujeto inmigrante subsahariano se convierte ahora en una identidad móvil que descarta la necesidad de ser identificado. El ser subsahariano no corresponde a una naturaleza determinada, pero su presencia en España recuerda que hay otra manera de ver al mundo.

Estas experiencias heterogéneas de la diáspora fueron llamativas para otros académicos a la hora de aclarar el empleo de identidades culturales como símbolos. Por ejemplo, convertir el concepto de la diáspora africana en un símbolo del viaje por el Océano Atlántico ya es una idea reconocida por muchos intelectuales. El promotor de este símbolo fue en concreto el historiador Paul Gilroy, hijo de una mujer inmigrante en el Reino Unido que procedía de la ex-colonia inglesa Guayana, y cuya teoría poscolonial de la diáspora en el contexto contemporáneo africano ha tenido una acogida muy favorable. Él se refiere a la cultura africana de todas partes del mundo simbólicamente como al Océano Atlántico. Asume que la red dispersa entre gente

globalization, particularly of electronic communications, have enabled increased cultural juxtaposing, meeting and mixing (Barker 2008: 255)».

⁶² Cita original: «They are networks of transnational identifications encompassing 'imagined' and 'encountered' communities (Brah 1996: 196)».

relacionada en distintas partes de la tierra a través de esta superficie inmensa y dilatada que es el océano tiene un poder emocional en la interpretación racional de nuestra cultura global contemporánea. Gilroy subraya que la diáspora africana como identidad cultural se caracteriza más por las rutas que por las raíces de la gente migrante que ha cruzado este gran océano: Gilroy asigna una interpretación «creolizada», sincretizada, híbrida y culturalmente impura a la diáspora africana (1997: 335). La presentación de su libro *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (1993) ha plasmado muchas de las discusiones del mundo anglosajón sobre las estructuras de identidad cultural. Gilroy sostiene la idea amplia de un «Atlántico negro» que consiste en una cultura compartida o, si se prefiere, una red cultural entre varias comunidades de América, Europa y África; en consecuencia, Gilroy rechaza la noción de identidad racial como pureza histórica mientras puntualiza los beneficios del intercambio del Yo/Otro en múltiples niveles culturales. Para ilustrar su pensamiento, Gilroy propone el Océano Atlántico, símbolo de una gran profundidad natural y fluida, como nexo imprescindible en la diáspora africana hacia esa perspectiva transnacional e intercultural (1993: 15). La calidad histórica de la experiencia migratoria para la gente procedente de varios puntos geográficos de África pone de relieve la complejidad de nociones como raza y nacionalidad. No es posible entender una etnicidad absoluta que defina una identidad global del negro; sin embargo, Gilroy propone para ello el intercambio cultural de la diáspora a través del Océano Atlántico. Ese transnacionalismo se caracteriza por una diáspora de pueblos agrupados o de personas procedentes de un movimiento, fuera de las fronteras tradicionales de las antiguas naciones-estados, lo que crea unas sociedades «internacionales y migranacionalizadas (Ruiz Olebuénaga 1999: 7)». Cuando llegan a su destino final esa gente vive en lo que Bhabha ha definido como «el tercer espacio»; es decir, que los lugares que ocupan estos inmigrantes se transforman en un sitio dinámico que conlleva una formación de identidades transnacionales (1996: 53-60). En este contexto, y de interés para nuestra evaluación del sujeto inmigrante subsahariano en el cine español, Gilroy caracteriza la diáspora como una diseminación de representaciones culturales entre los varios lugares geográficos y sus diversos habitantes. Gilroy subraya las historias compartidas dentro de las formas culturales del Atlántico negro, que es lo que a él le interesa, y no considera la raza como elemento determinante:

Puede ser que una experiencia común de impotencia de alguna manera trascienda la historia y la experiencia de categorías raciales, el antagonismo entre el blanco y negro

más que el de europeo y africano, es suficiente para garantizar la afinidad entre estos patrones divergentes de subordinación (mi traducción).⁶³

Dejando al margen este enfoque anglosajón defendido por Brah y Gilroy, nos interesa captar las tendencias que se desarrollan en el contexto español ya que la representación subsahariana en el cine español no resulta ser un primer acercamiento hacia la otredad. Cualquier modelo teleológico, obviamente efectivo, de los Estudios Culturales y la aproximación poscolonial deberían poder ocuparse de este tipo de complejidad cultural sin una presunción globalizante ni totalizante. La clasificación anti-histórica del sujeto inmigrante subsahariano que ahora es proyectada por los distintos medios de comunicación resalta la idea de que su presencia inesperada resulta incómoda y no deseada en la actualidad. Según afirma Francisco Rodríguez Andrados: «[hoy] la historia está en baja, domina la mentalidad anti-histórica, la de los que creen que todo acaba de inventarse y que todo es igual a todo (2004: 13)».

En otras palabras, asumimos la influencia de los Estudios Culturales y la consideración histórica-colonial que señalan Gilroy y otros y que nos aporta una mayor flexibilidad en esta investigación. Pretendemos que este trabajo amplíe la interpretación del hibridismo que supone el inmigrante subsahariano en el cine español contemporáneo. Resulta muy revelador asumir que de la proyección de la vida dramática del migrante clandestino desde tierras africanas hasta España se infiere una historia colonial y se deduce el efecto de un sistema político - económico de colonización en el mundo actual. Por este motivo sería erróneo limitar las obras del cine español que representan la historia del inmigrante a aproximaciones de «diferencias entre la opción militante y la institucional (Monterde 2008: 13)». Tanto un enfoque político-ideológico como una mirada a lo geográfico-administrativo pueden tener la misma importancia en el cine según J. E. Monterde, pero la condición poscolonial y su incorporación histórica no debe ser descartada, ya que muchos españoles la desconocen. Monterde añade que «es cierto que se deben establecer las diferencias que las variables espacios-temporales han ido induciendo en [el cine migratorio] (ibíd: 15)». Muchas migraciones representadas en el cine hoy en día no son fenómenos exclusivos de la vida reciente, a pesar de que las tramas reconstruidas ofrecen historias complementarias que

⁶³ Cita original: «It may be that a common experience of powerlessness somehow transcending history and experienced *racial* categories; in the antagonism between the white and black rather than European and African, is enough to secure affinity between these divergent patterns of subordination (Gilroy 1987: 158)».

intentan dar una mayor ampliación horizontal a las imágenes superficiales que aparecen en muchos medios de comunicación españoles. Como veremos en los capítulos cuatro y cinco, se llegan a proyectar espacios discursivos de la inmigración subsahariana en la periferia de la sociedad española con una imaginación ampliada respecto a producciones anteriores (Conte, 2010). Son las aproximaciones amplias del sujeto subsahariano en esas producciones españolas las que suelen recordar que estas narrativas se ocupan de espacios fronterizos y más allá.

Esta conexión entre el sujeto inmigrante de tierras africanas y la representación horizontal desvela un desafío que han afrontado muchos artistas, escritores y cinematógrafos: ¿dónde empezar a configurar África y sus sujetos? Dentro del contexto del cine español ya existen obras que han intentado llevar a cabo proyecciones imaginadas de este otredad, pero no como parte de España. Sin embargo, en este proceso exploratorio de culturas móviles, es importante señalar que observamos también una limitación interdisciplinar de los Estudios Culturales: ¿hasta qué punto podemos construir una identidad cultural coherente sin que sea cuestionada por otra interpretación académica? Es decir, el pensamiento crítico parece ser contrario a cualquier selección e interpretación de lo que significa ser español y ser subsahariano en el cine. La ubicación de África como un mundo de otredad en producciones españolas ya tuvo un lugar significativo en la historia del cine español. Alberto Elena sostiene que existen temáticas coloniales en el cine español desde finales del siglo XIX hasta la independencia de la últimas colonias españolas en el continente africano en los años sesenta y setenta:

Lejos de ser una presencia ocasional o una moda pasajera en el cine español, África ha sido el escenario de varias docenas de largometrajes de ficción que transitan – eso sí – por los más variados géneros y subgéneros imaginables, por no hablar ya de un amplio contingente de producciones de carácter documental (2010: 15).

Inevitablemente, el escenario fílmico de estas obras reflejaba un sesgo africanista de cara al público español. A. Elena observa que se produce un cambio en varias producciones españolas de los años noventa, «ahora es la propia África la que nos visita [en España] (Ibíd: 210)». Muchas de las películas producidas a finales del siglo XX crean otras proyecciones del sujeto colonial y, lo que observa A. Elena, confirma la identidad cambiante que nos interesa estudiar: «ha dejado ya de ser imaginado y representado en nuestro cine como un *protegido* para pasar ser visto esencialmente como un *inmigrado* (ibíd: 211)». En este sentido, los cineastas españoles muestran un

tema de plena actualidad que reconoce ciertas experiencias nuevas del desplazamiento hacia España.

No hay duda de que el desarrollo social en la España contemporánea depende de una presencia de la otredad. En el caso del País Vasco, por ejemplo, circulan visiones que incorporan al inmigrante en los planes futuros de esta comunidad. El director Omer Oke impartió una conferencia en el país Vasco en la que explicó que, en el caso de esa comunidad, se trata de una supervivencia demográfica:

La inmigración en Euskadi – especialmente la extracomunitaria – muestra una evolución ascendente y es previsible que continúe creciendo en los próximos años (...) [El País Vasco es] una comunidad en la que se calcula que 200 mil personas autóctonas han emigrado en los últimos veinte años. Concretamente en 1998 lo hicieron unas 48 mil personas. Recordamos que [en 2003 hubo] en el País Vasco 21.300 inmigrantes. El saldo migratorio continúa siendo negativo. Si a ello unimos el progresivo de envejecimiento de la población y la tasa de natalidad más baja de Europa, no solo cabemos perfectamente, sino que no sería de extrañar que en un futuro nos encontremos diseñando estrategias para atraer inmigrantes [al País Vasco] (2003: 287-288).

Domingo Sánchez-Mesa señala también que las disciplinas de Humanidades y Literatura comparada reconocen la presencia del inmigrante en la actualidad como un tema candente:

En los últimos años hemos venido dedicando más atención a la forma o formas en que los sujetos inmigrantes son “captados” y representados por los discursos literarios contemporáneos en lengua española, fundamentalmente desde la perspectiva de la sociedad receptora, la española. Son evidentes las limitaciones de dicho enfoque y la necesidad de ampliar nuestra investigación para dar cabida a las miradas desde el otro lado, es decir, prestando atención a las formas en que los propios inmigrantes perciben la experiencia migratoria, las imágenes que sobre ellos son construidas en España y su propia auto percepción en el vórtice de esta experiencia. De paso, estaremos apuntando a un caso muy cercano (...) de lo que la teoría crítica llama condición post-colonial (2009b: 163).

La necesidad de evaluar la implicación de los cambios sociales a causa de las inmigraciones en España es obvia. El impulso para entender al Otro obliga a una participación en el debate sobre la condición poscolonial que ya está identificada en el mundo anglosajón. Según Bill Ashcroft es un reto imprescindible para entender a los desplazados desde las ex – colonias europeas y hay que tener en cuenta que:

(...) la condición determinante de aquello a lo que nos referimos como culturas poscoloniales es el fenómeno histórico del colonialismo, con su gama de prácticas materiales y efectos, tales como el transporte, la esclavitud, el desplazamiento, la emigración y la discriminación racial y cultural. Estas condiciones materiales y su

relación con cuestiones de ideología y representación están en el corazón de los debates más vigorosos en la reciente teoría post-colonial. (mi traducción).⁶⁴

A medida que aumenta el número de inmigrantes en España hay que admitir lo llamativo de las representaciones de la otredad subsahariana en las narrativas españolas y la diversidad implicada. Además de tener un impacto transformador, la presencia de la otredad subsahariana impulsa a algunos a pensar que es un cambio cultural que se necesita en la sociedad española. En concreto, parece relevante distinguir ideas de lo poscolonial procedentes de los propios centros que emitían los discursos críticos del modelo colonial. En las universidades anglosajonas existe hoy en día una oferta amplia de literatura poscolonial y estudios poscoloniales que se ha desarrollado como programas formales en las instituciones de enseñanza universitaria. No es de extrañar que, en este momento, el cine español haya surgido como interés académico para mostrar ciertas conexiones culturales con la memoria colonial; es decir, muchas películas españolas son objeto de investigaciones para explorar algunos temas «glocales» de la problemática social en España, según afirman Pietsie Feenstra y Hub. Hermans: «Este cine goza en la actualidad de una enorme popularidad entre el alumnado de universidades europeas y americanas (2008: 14)». Además, la llegada del colectivo subsahariano a España forma parte de este fenómeno transnacional que distintos académicos anglosajones puntualizan en sus referencias poscoloniales. Considerar cualquier explicación que reconstruya la identidad cultural conlleva cierta precaución. Se debe tener en cuenta, por ejemplo, que el imperio español fue históricamente distinto del modelo británico y de sus proyectos de colonización. Por este motivo, el acercamiento a cualquier cuestión de una condición poscolonial relacionada con España no recopila automáticamente las perspectivas de los teóricos de habla inglesa. Emplear la palabra poscolonial exige ser consciente de que es una alternativa para interpretar el imaginario español acerca de la inmigración contemporánea.

Otro aspecto relevante del término poscolonial es la importancia de entender la autoridad intelectual que apoya su empleo. ¿Quiénes han contribuido a las teorías sobre lo poscolonial y cómo funcionan sus prácticas de cuestionamiento? ¿Qué es lo

⁶⁴ Cita original: «(...) the determining condition of what we refer to as post-colonial cultures is the historical phenomenon of colonialism, with its range of material practices and effects, such as transportation, slavery, displacement, emigration, and racial and cultural discrimination. These material conditions and their relationship to questions of ideology and representation are at the heart of the most vigorous debates in recent post-colonial theory (Ashcroft 1995: 9)».

poscolonial? ¿Quién determina que el colonialismo haya terminado en el mundo actual? ¿Hay lugares que siguen bajo el control de un modelo colonial? ¿Cómo se decide que el siglo XXI es ya una época poscolonial? Muchos piensan que el modelo colonial sigue en vigor en el mundo contemporáneo debido a la evidencia de ocupaciones territoriales por distintos poderes occidentales. Por ejemplo, hay que pensar en la invasión reciente del ejército estadounidense en Iraq y su ocupación de este país para forzar un proyecto político de democracia o la ocupación militar de algunas fuerzas europeas en algunos lugares de Afganistán. Sería difícil identificar que nuestro mundo actual está exclusivamente bajo una condición poscolonial cuando todavía hay estructuras de poder que permiten a algunos gobiernos occidentales imponer un control político en algunos lugares del mundo; es decir, emplear el concepto poscolonial parece ignorar la realidad (activa) de un patrón colonial en el sistema global de hoy en día por los mismos países históricamente colonizadores. Al contrario, sería erróneo asumir que un patrón poscolonial ha exterminado valores coloniales como si hubiese sido una tendencia de auto-corrección: las construcciones poscoloniales reconocen una continuidad de la realidad histórica y, en términos culturales, se consideran experiencias ambiguas y complejas que tiene que haber desde el primer contacto colonial (Ashcroft 2006: 1).

Algunos pensadores señalan que el investigador debe dudar del acercamiento intelectual que adopte la condición poscolonial como un hecho incuestionable en su investigación. En su libro *Postcolonialism* (2000) el autor Ato Quayson añade el subtítulo *¿Teoría, práctica o proceso?*, lo cual propone una flexibilidad del uso del término poscolonial. Quayson promueve una ambigüedad inherente en esta condición que está de moda en el mundo académico actual. Los editores de la publicación *Postcolonial Criticism* favorecen un diálogo político cuando se refieren a lo poscolonial como un espacio para «radical contestation and contestatory radicalism (Moore-Gilbert 1997: 7)». Es decir, el ámbito poscolonial permite una discusión abierta, reflejando el punto de vista como un desafío radical y/o la mirada desde un radicalismo polémico. El retrato que nos ofrece Robert Young es similar cuando considera lo poscolonial como herramienta de estudio:

Mucha gente desprecia la palabra poscolonial (...) Perturba el orden del mundo. Amenaza los privilegios y el poder. Rechaza la idea de superioridad de las culturas

occidentales. Su agenda radical es exigir igualdad y bienestar para todo ser humano en esta tierra (mi traducción).⁶⁵

Obviamente lo poscolonial para estos autores implica procesos de transformación, ambición hacia un mundo justo u otro acercamiento más profundo: «La experiencia del colonialismo y sus efectos pasados y presentes, ambos a nivel local de las sociedades ex-coloniales, así como a nivel de desarrollos globales más generales (mi traducción)». ⁶⁶

Hablar de lo poscolonial tiene un significado cultural para ilustrar los efectos de una herencia política tras la independencia de varias colonias europeas en el siglo XX. Desde la fecha en que comienza el autogobierno, sin órdenes de los centros de poder europeos, el sistema colonial en la economía se fue abandonado por otro modelo de operación estatal. Sin embargo, muchos académicos de la disciplina de los Estudios Poscoloniales identifican que la condición poscolonial empieza mucho antes de la fecha de independencia oficial, para muchos de ellos incluso desde el primer punto de contacto entre el colonizador y el sujeto colonizado. Según Susana Martín-Márquez, la herencia colonial española en varios lugares ocupados en el continente africano está configurada en parte por una «pasmosa hipocresía de la retórica neo-imperial de España sobre la hermandad de los españoles y los africanos que colonizaron (Herrera y Martínez-Carrazo 2007: 437)». Se refiere principalmente a la época franquista y al caso de Guinea Ecuatorial porque sostiene que los colonizadores españoles practicaron una política denigrante hacia los sujetos colonizados desde los inicios de la ocupación territorial. Explica S. Martín-Márquez que:

las creencias religiosas autóctonas del África subsahariana nunca se consideraron merecedoras de atención, y convertir a la población nativa fue siempre uno de los principales objetivos establecidos por la colonización española de Guinea, que seguía de forma explícita el modelo de la conquista de las Américas. Además, al igual que la participación de España en el comercio de esclavos, la explotación de africanos se consideraba justificada siempre que estuviera acompañada de esfuerzos para concederles el bien mayor de la salvación de Dios (ibíd: 439).

⁶⁵ Cita original: «A lot of people don't like the word postcolonial (...) It disturbs the order of the world. It threatens privilege and power. It refuses to acknowledge the superiority of western cultures. Its radical agenda is to demand equality and well-being for all human beings on this earth (Young 2003: 7)».

⁶⁶ Cita original: «the experience of colonialism and its past and present effects, both at the local level of ex-colonial societies as well as the level of more general global developments thought to be the after-effect of Empire (Quayson 2000: 2)».

S. Martín-Marquez señala una distinción relevante entre los colonizadores españoles, que practicaban políticas de «hispanotropicalismo», y otros colonizadores de otros países europeos que explotaban al sujeto africano:

Al contrario, [los españoles] intenta desvincular a éstos de la feroz violencia racista que se atribuye a los colonizadores de Europa del Norte. De hecho la movilización de los que Gustau Nerin (1998) ha apodado *hispanotropicalismo* es particularmente notable. Mientras que el discurso del hispanotropicalismo se construye sobre la omnipresente conceptualización del español como un africanista *natural*, preparado de forma especial para ocupar territorio africano (debido a la proximidad geográfica del continente y a los muchos siglos de contacto con africanos), también insiste que en que los objetivos espirituales y religiosos prevalecen sobre los intereses económicos del proyecto colonial de España (Herrera y Martínez-Carazo 2007: 444).

Averiguar los contextos históricos de las representaciones subsaharianas en el cine es una de las razones por las que utilizo el concepto de condición poscolonial en este trabajo. Según Bart Moore-Gilbert, hay que considerar que una definición de la condición poscolonial sugiere legítimamente el periodo después de la independencia de una colonia como «un final, real o inminente, al apartheid, la partición y ocupación sugiriendo la retirada, liberación y reunificación (mi traducción)».⁶⁷ En conclusión, el impacto de la colonización es profundo e implica la condición poscolonial como un proceso de continuidad histórica para el inmigrante del continente africano que llega a la Unión Europea.

Antes de asumir las ventajas que pueda aportar para el presente estudio, hay que entender como pretendemos aplicar el discurso sobre una condición poscolonial. Resulta pertinente porque el área de los estudios poscoloniales parece estar «desgarrada a conciencia, con una falta de confianza en sí misma disciplinaria y sospecha mutua (mi traducción)»⁶⁸, que transforma el empleo del concepto poscolonial de modo imprudente como si fuera: «Una palabra de varias capas - un paraguas lanzado por encima de muchas cabezas, contra una gran cantidad de lluvia. La confusión necesariamente abunda en el área (mi traducción)».⁶⁹ Dentro del mundo académico anglosajón falta un acuerdo unánime para una definición singular sobre la condición poscolonial; sin embargo, afortunadamente, a pesar de todo, sigue habiendo – y cada vez más – quienes

⁶⁷ Cita original: «an end, actual or imminent, to apartheid, partition and occupation suggesting withdrawal, liberation and reunification (Moore-Gilbert 1997:2)».

⁶⁸ Cita original: «thoroughly riven with disciplinary self-doubt and mutual suspicion (Slemon 2001: 100-104)».

⁶⁹ Cita original: «a portmanteau Word—an umbrella thrown up over many heads, against a great deal of rain. Confusion necessarily abounds in the area (Slemon 2001: 100-104)».

con entusiasmo escriben narrativas y producen imágenes del inmigrante subsahariano con una condición poscolonial – mostrando, como consecuencia de esto, transformaciones culturales en la sociedad española.

A pesar de su emergencia particular en el mundo anglosajón, el uso del término poscolonial ofrece un camino para explorar las dimensiones horizontales de otros ex – poderes coloniales europeos. Sin embargo, son pocos los autores que asumen que el fenómeno poscolonial en España es una clave de interpretación de la identidad española. Este es el caso de Juan Goytisolo, por ejemplo, que alude en varios de sus ensayos a cómo se enfrenta cada vez a la ceguera proverbial de la cultura española para reconocer y explotar las ventajas de su pasado híbrido y que el llama «bastardo». Critica por tanto una carencia en España para reconocer la hibridez de las raíces (culturales). Si aceptamos esta observación de Goytisolo, debemos considerar los modelos de incorporación poscolonial en la evaluación cultural que representan las migraciones subsaharianas en el cine español. ¿Llegan a desenterrar la memoria olvidada del mundo colonial? ¿Qué es lo que el cineasta quiere que el sujeto subsahariano nos transmita en la película? No está claro si los realizadores de cine españoles asumen la mezcla cultural histórica como clave significativa de la inmigración actual en España.

Lo que algunos autores consideran como «cine de Tercer Mundo» también implica otras preguntas difíciles a la hora de acotar el campo de estudio sobre desplazamientos transnacionales. A dichos autores, a veces influídos por sentimientos de buenismo y por un complejo de culpa por el dominio cultural de Occidente, les parece un desafío identificar los criterios del cine procedente de otras culturas que discurren hacia un discurso entrópico. Por ejemplo, varios autores españoles asumen una dicotomía de culturas distintas entre los conceptos genéricos de pueblos pertenecientes al «Norte» y al «Sur». En el caso de las producciones de cine, asumen este diseño intelectual limitado para aclarar el lugar de enunciación del Uno y del Otro. Según elabora José Enrique Monterde en su libro *El sueño de Europa* (2008), se considera la temática histórica para justificar estos trabajos fílmicos como parte de un «cine migratorio» (ibíd: 9). Monterde distingue las películas producidas en los países de origen (sur) fuera de Europa y las procedentes de los países de destino (norte) ubicados en el continente europeo. Monterde asume así un mapa intelectual, que queriendo ser crítico con la historia al mostrar temas de penalidades y deseos de mejora de quienes viajan a España, construye no obstante un modelo de cine en Europa, ajeno en muchas ocasiones a la realidad vivida por los inmigrantes. Sin embargo, Monterde menciona

una alternativa junto a esta distinción binaria entre Norte y Sur, reconociendo que algunas producciones fílmicas se sitúan en el territorio intermedio de la coproducción; así este historiador sugiere encuentros culturales entre el Uno y el Otro basados en buenas sintonías entre artistas y sus equipos de producción del Norte y el Sur. Parece que Monterde quiere cubrir las relatividades culturales de la condición poscolonial porque aún no están muy bien entendidas.

Así pues, y en general, del desarrollo histórico de la experiencia cinematográfica española sobre la otredad, parecen ir perfilándose variados esquemas simbólicos basados en valores occidentales, sin conseguir un emblema nítido de la alteridad. Para doblar la imagen del Otro en el cine, es indispensable reconocer lo que Alberto Elena, por ejemplo, ha explorado en su estudio ilustrativo sobre la historia de los cines periféricos. Elena ha señalado oportunamente conceptos imaginados sobre lo que son producciones cinematográficas desde África, Oriente Medio y la India. Subraya el significado de festivales de cine, ubicados en ciudades europeas, que sirven como el punto de embarque para que Occidente reconozca películas procedentes del Sur, fuera de las fronteras simbólicas de los sectores cinematográficos del Norte. Críticos de cine occidental (Norte) suelen ser reconocidos en su campo por descubrir películas de la otredad (Sur) y, como prefiere llamar A. Elena, obras de cine en la periferia. Sin embargo, A. Elena recuerda que esta autoridad intelectual en el Norte puede ser cuestionable en su evaluación sobre el cine del otro (Sur) y «lejos de nacer en aquellos años [cincuenta], diversas cinematografías periféricas conocían ya un alto grado de desarrollo industrial y de maduración estética (1999: 17)». Desconfía de quién ha descubierto a quién y asume que hubo presencia de cine del Sur fuera de la mirada crítica euro-norteamericana. ¿Cómo llegar a identificar entonces cine sobre la otredad hecho por el otro en el Sur? Se puede decir lo mismo de llevar a cabo una representación adecuada del sujeto subsahariano en el cine español: ¿Cómo construir al Otro inmigrante en España en la pantalla grande con una autoridad cultural adecuada? Según comenta Sami Naïr la colación de sujetos africanos no cabe en la bifurcación de Norte y Sur:

Hay solo dos mundos: el que está dentro y el que está fuera de la globalización. Y la mayor parte de África está fuera de la globalización. Sin embargo, hay que matizar la división entre el Norte y el Sur. No porque todos los países del planeta estén ahora fundidos en esa supuesta identidad mundial que sirve de ideología a las organizaciones financieras internacionales, sino porque, de hecho, incluso en los países más pobres de África, algunas capas sociales se han unido a la formación del sistema-mundo imperial y constituyen una vertiente integrada (2003: 231).

Reconociendo esta situación, nos interesa analizar: ¿quiénes producen los guiones sobre personajes de ex-colonias francesas en el continente africano y cómo lo identifican como cine español? ¿Cómo imaginan los directores españoles una dimensión cultural en la representación de estos inmigrantes subsaharianos hoy en día? ¿Qué aspectos convierten a los sujetos subsaharianos en estos protagonistas del colonialismo? Son algunas preguntas que desvelan la complejidad de los cambios culturales en España, que se pueden estructurar bajo el lienzo poscolonial de un modo crítico que falta en los trabajos de ciertos autores como Monterde.

Las referencias académicas al Norte en el sector cinematográfico alcanzan, no obstante, a reflejar el discurso dominante de Occidente en la memoria del mundo. Alberto Elena subraya el papel de Francia y Gran Bretaña en la historia inicial de los medios visuales en el siglo XX. Son dos países europeos que también tienen una historia amplia de dominio global y de colonización. Sin mencionar este aspecto, A. Elena destaca la importancia francesa durante el comienzo de la historia del cine, cuando dominaba la tecnología cinematográfica procedente de Francia para producir películas; es decir, la producción y distribución de los aparatos para hacer cine tiene su origen en las fábricas de Francia durante las primeras dos décadas del siglo XX (A. Elena 1999: 22). De modo similar, A. Elena reconoce el papel clave de los ingleses como los transportistas marítimos de películas al resto del mundo porque controlaban las rutas amplias de alta mar en su imperio: un dominio global de la liga naval británica garantizaba el acceso comercial del cine a muchos mercados en las distintas colonias u otros lugares lejanos en el mundo (ibíd: 23-24). Y, unos años después, iban a dominar otras industrias cinematográficas de Occidente, por ejemplo, basadas en Alemania y con mucho éxito en los Estados Unidos (Hollywood) lo que tuvo como resultado que «pronto la hegemonía extranjera en los distintos mercados nacionales [fuera del occidente] se convertirá en un obstáculo prácticamente insuperable para las tentativas de configuración de una industria propia (ibíd: 21)». Es decir, un patrón histórico de dominio occidental ha marcado el sector cinematográfico en grandes partes del mundo. La tardanza de una presencia española en el terreno internacional cinematográfico por muchas décadas sugiere «un problema de la opción del punto de vista» de la historia del cine español (Gubern 2009: 18). Sugiere la complejidad de asumir que el imaginario español está informado adecuadamente por una dicotomía entre Norte y Sur.

Esto nos deja con la posibilidad de cuestionar también el lugar de enunciación del Otro y que ocupan las películas en un cine español sobre la inmigración. Por este

motivo, mencionamos ese área de estudios histórico-social que propone Monterde y que se asocia con las representaciones de los flujos migratorios subsaharianos. Monterde avanza el interés en este tipo de cine, ofreciendo opciones en el punto de vista, proponiendo tres clasificaciones de cineastas: metropolitano, inmigrante o nacido en el seno de la inmigración. Considerando estos tres tipos de artistas cinematográficos en el contexto de las cuatro narrativas seleccionadas, el único director que se puede clasificar como cineasta inmigrante en el presente trabajo es Omer Oke ya que él es uno de los pioneros de su generación que se acerca personalmente como inmigrante, nacido y criado durante su infancia en la República de Benín, ex – colonia francesa. Oke llegó a Bilbao como estudiante universitario. Los otros dos realizadores que me interesa analizar por su cine de otredad subsahariana, Gerardo Olivares y Juan Laguna, son españoles autóctonos del territorio nacional de España, criados en núcleos españoles, que pertenecen a la categoría que Monterde ha clasificado como directores metropolitanos que están «enraizados en el cine de los países del destino (2008: 15)».

Monterde no sugiere que unos antecedentes culturales distintos excluyan a este tipo de director metropolitano como intérprete cualificado ante las circunstancias socio-históricas en los lugares de acogida, en este caso España. Realizadores como Oke, por ejemplo, están reconocidos como fenómenos emergentes en el sector cinematográfico en países europeos. Sin embargo, Monterde sí mantiene que los cineastas nacidos en el simbólico lugar del Norte ocupan un perfil culturalmente avanzado de las experiencias acumuladas de otros cineastas asociados con el Sur. En términos generales, este análisis eurocéntrico sobre el cine migratorio sugiere que los directores metropolitanos operan desde una posición ventajosa que promueve el bienestar de las sociedades occidentales; es decir, implica que las experiencias vividas por ciertos cineastas en Europa, «el destino final», aparecen como más atractivas en su discurso fílmico en comparación con los lugares desfavorecidos en el mítico Sur imaginado.

Son visiones subjetivas que quieren influir en el imaginario español de su manera particular acerca de una política capitalista en la democracia adaptada en España. Esta subjetividad impartida por varios realizadores en España carece de una reivindicación generacional de inmigrantes, como se ha destacado en otros estados europeos. Existe una excepción: se premió en 2009 con un Goya a la Mejor dirección

novel a la producción *El truco del manco* cuyo director, Santiago A. Zannou,⁷⁰ es hijo de un inmigrante de Benín en España y es lo que Monterde considera un «cineasta del seno de la inmigración (2008: 15)».⁷¹ A pesar de que esta historia premiada trate sobre un hombre español, discapacitado y marginalizado en Barcelona, no es un protagonista que represente culturalmente a un inmigrante subsahariano. Sin embargo, la narrativa de Zannou demuestra que la marginalidad es un tema que encaja con la victimización del sistema capitalista que muchos directores también transfieren a las representaciones de los inmigrantes clandestinos. Zannou encaja en el perfil convencional del cineasta español que subraya una estrategia intelectual que afecta a los sentimientos hacia los parias de la sociedad sin detenerse a distinguir más que someramente la realidad entre el Uno y el Otro. Otras producciones españolas también subrayan la marginalidad social de varias minorías (mujeres, jóvenes, prostitutas, inmigrantes, etc.); por ejemplo, películas de Fernando León de Aranoa como *Princesas* (2005) y *Barrio* (1998) ilustran realidades españolas que son críticas sociales de una sociedad de consumidores capitalistas. Pero esta temática de la marginalidad es una interpretación simbólico-literaria que está muy lejos de desarrollar un modo de cine particular asociado con la inmigración reciente en España. Es decir, muchas producciones españolas no se detienen a distinguir más que someramente la realidad del Otro inmigrante.

Todavía no se ha llegado a elaborar un cine en España basado en la construcción del inmigrante como participante activo, con plenos derechos y responsabilidades, que muestre su protagonismo en territorio español. Faltan tendencias culturales sobre la inmigración en España que produzcan películas comparables con otros países europeos; por ejemplo, el sector cinematográfico en España desconoce esquemas culturales como el «Black Cinema» británico o el «Cinema Beur» francés. Según nos recuerda el

⁷⁰ = Zannou emplea actores, como Ovo Candela y el escritor ecuatoguineano Joaquín Mbomio en papeles secundarios. Representan sujetos subsaharianos de primera y segunda generación inmigrante en España con cierta complejidad emocional y social entre padre e hijo.

⁷¹ = No hay evidencia que Oke, Olivares y Laguna hayan asumido las clasificaciones específicas de Monterde, pero si han indicado una gran solidaridad con el colectivo subsahariano. Por ejemplo, Oke ha creado una organización sin ánimo de lucro, Social Prod S.L., para organizar eventos de concienciación en Bilbao y sus alrededores sobre la situación de inmigrantes en el País Vasco. Social Prod distribuye gratuitamente a domicilio a los vecinos de Bilbao un periódico llamado Socialpress. Olivares ha recibido el premio de La Junta de Andalucía con motivo de la celebración del Día de Andalucía, en 2009 por su labor y dedicación al mundo del cine, en el que la Junta ha constatado su compromiso social y el conocimiento de la realidad que aborda en cada uno de sus trabajos. Laguna participa en talleres de música con inmigrantes subsaharianos.

profesor A. Elena la escasez de inmigrantes detrás de la cámara en España en este momento es algo muy obvio:

La tardía manifestación del fenómeno (finales de ochenta) cuando en Francia, Alemania o Gran Bretaña existe ya una larga tradición al respecto y ha irrumpido con fuerza una segunda generación de inmigrantes, que son con frecuencia los que pasan a tematizar sus films los problemas que el cine español apenas si está comenzando a descubrir (...) (2005: 59).

La proyección de *El truco del manco* u otras obras sobre sujetos marginados en esta sociedad revelan un interés cambiante en los realizadores en España. Esta experiencia que subraya protagonistas alternativos es un proceso que, según Julio Aróstegui, ocurre en una realidad histórica que: «representa una excepcional transformación de las formas culturales imperantes anteriormente en la contemporaneidad (2004: 334)». Pensar que una gran parte de películas españolas han recibido recursos gubernamentales para imaginar la nación y la otredad dentro de un cine de pensamiento crítico, como lo promociona el Ministerio de Cultura, obliga a evaluar las construcciones culturales empleadas para interpretar la actualidad española.

2.6 El pensamiento de la negritud

La representación del sujeto africano en el mundo occidental no es algo innovador. El caso español tampoco es una excepción. La imagen del otro subsahariano y su relación con paradigmas coloniales está nítidamente conectada, según explica Melissa Thackway: «Teniendo en cuenta los esfuerzos realizados para aniquilar el sentido de identidad cultural del sujeto colonial, es fácil entender el deseo y la necesidad de los artistas e intelectuales de demostrar el valor de su propia cultura (mi traducción)».⁷² Uno de los impulsos hacia la independencia de las colonias europeas en territorios africanos se desarrolló en el campo de la cultura y la literatura, de forma que la construcción de un discurso de resistencia a la colonización, que había surgido de una élite erudita procedente de colonias francesas que residían en el continente europeo en

⁷² Cita original: «Considering the efforts made to annihilate the colonial subject's sense of cultural identity, it is easy to understand the desire and need of artists and intellectuals to prove the value of their own culture (Thackway 2003: 38)».

los años treinta, trascendió hasta influir en la actividad política y en la conciencia social de muchos pueblos colonizados de tierras africanas y del Caribe. A pesar de sus orígenes en el contexto de colonias francesas, esta corriente literaria impactó sobre el mundo occidental creado por el reparto colonial. Estas ideas particulares sobre la negritud, elaboradas por unos sujetos colonizados en el siglo XX, se enfrentaban al discurso dominante derivado de una lógica y unas decisiones originadas más allá de las fronteras y de los intereses de los pueblos autóctonos de las colonias. Thackway destaca la razón por la que los intelectuales impulsaron esta corriente de la negritud: «Al hacerlo, también trataron de restaurar y demostrar al mundo occidental lo que hasta entonces les había sido negado - su dignidad (mi traducción)».⁷³ Es a partir de la independencia estatal de los poderes europeos, cuando comienza la historia de una voz propia en muchos lugares subsaharianos, hasta entonces considerada dentro del campo de la protohistoria (Iranzo 2005: 27).

Para entender cómo puede influir esta corriente de la negritud en algunos elementos de películas españolas contemporáneas, haremos una revisión de los puntos más destacados. Una de las consideraciones más tempranas de una identidad africana o del sujeto subsahariano en la literatura (occidental) del siglo XX es expresada a través de representaciones de «Nègritude», «un influyente movimiento de reivindicación (...) que Jean Paul Sartre (...) no dudaría en calificar de auténtico acto revolucionario en su calidad de hito emancipador frente a Europa (A. Elena 1999: 158)». Esta corriente literaria reunía a escritores que llevaban a cabo habitualmente una aproximación colonial del sujeto africano como un colectivo primitivo, ingenuo y sensual. Convirtieron «este proceso de descubrimiento y valoración de la esencia», esta imagen tópica, en una identidad reivindicativa, una herramienta desafiante ante el dominio colonial francés en territorios africanos (A. Elena 1999: 158). La negritud fue una fuente de inspiración en otros lugares donde se consideraba la herencia colonial en sus comunidades como algo opresivo.

La «Nègritude» nunca se estableció como un movimiento coherente a pesar de su presencia en la práctica de varios escritores procedentes del mundo colonial francoparlante. Para Aimé Césaire, autor originario de la isla Martinica al que se le atribuye la acuñación del término, la «Nègritude» buscaba una solidaridad entre las

⁷³ Cita original: «In doing so, they also sought to restore and prove to the Western world what had hitherto been denied to them – their dignity (Thackway 2003: 38)».

comunidades de los descendientes africanos diseminados por el mundo. Césaire emplea el término originalmente peyorativo en francés «nègre» para resaltar una serie de valores con raíces africanas observados en la Revolución Haitiana⁷⁴. Así la negritud se convirtió en un rasgo importante para representar a estos sujetos que se sentían alienados culturalmente por la experiencia colonial europea. Además, este pensamiento permitía una revalorización positiva de tradiciones que hasta entonces habían sido consideradas como primitivas. Édouard Glissant, crítico de la consideración central de los valores africanos promovidos por Césaire, subraya el significado histórico del surgimiento de la negritud como pensamiento intelectual:

Cuando la negritud intervino en la historia del pueblo Negro, sobre todo en la historia del pueblo Negro del Nuevo Mundo, lo hizo para restablecer el equilibrio de nuestras almas y nuestra espiritualidad, algo que parecía bastante improbable para [los negros], porque vivíamos en el desprecio, no teníamos consideración por nosotros mismos, y no sabíamos nada de las civilizaciones y las culturas africanas. En otras palabras, la negritud era absolutamente necesaria (mi traducción).⁷⁵

Césaire empleó la negritud como una corriente de solidaridad entre gente oprimida y para exaltar su visión idílica de valores y tradiciones africanas; de hecho, era una denuncia en contra de la asimilación de los sujetos colonizados a las culturas europeas.

Sin embargo, la negritud se asocia principalmente con los proyectos literarios del poeta senegalés, Léopold Sédar Senghor, quien ha desarrollado una teoría racial compleja, estereotipada y confusa basada en las investigaciones del antropólogo alemán, Léo Frobenius, que ha defendido algo imprecisamente la existencia de una civilización africana plena y propuso tópicos de su gente:

Cualquiera que se aproxime [del modelo africano] será consciente de que este modelo domina toda África, como la expresión misma de su ser. Se manifiesta en los gestos de toda la gente negra tanto como en sus artes decorativas. Se expresa en sus bailes como en sus estilos de vida, sus sistemas políticos y el destino de su gente. Vive en sus fábulas, sus cuentos de hada, sus leyendas, sus mitos (mi traducción).⁷⁶

⁷⁴ = La Revolución Haitiana supuso la resistencia de criollos y esclavos en la isla de Hispaniola, donde los franceses fueron derrotados por los colonizados; este hito se convirtió en una fuente de inspiración por la posibilidad de que un grupo oprimido se organizara y desafiara un poder colonial europeo.

⁷⁵ Cita original: «When Nègritude intervened in the history of Black people, above all in the history of Black people in the New World, it did so to restore balance to our souls and our spirituality, something that appeared quite improbable to [Blacks], because we held ourselves in contempt, we had no consideration for ourselves, and we knew nothing of African civilisations and cultures. In other words, Nègritude was utterly necessary (Diawara 2010: 60)».

⁷⁶ Cita original: «Quiconque s'approche[du modèle Africain] au point de le comprendre tout a fait reconnait bientôt qu'il domine toute l'Afrique, comme l'expression même de son être. Il se manifeste dans

En términos generales, las teorías raciales de Senghor suponían que la civilización negra y la blanca se complementaban a pesar de ocupar lugares opuestos. Lluís X. Álvarez destaca la influencia de este hombre senegalés:

Sí bien la figura de Frobenius está demasiada cargada de leyenda negativa, al igual que la de otros aventureros relevantes – e incluso misioneros – de la historia de África, lo cierto es que su aprecio y su apuesta por la valoración de los objetos del arte africano influyó positivamente en uno al menos de los líderes importantes de la África moderna, el poeta Léopold Sédar Senghor, que fue presidente de Senegal, cuyo amplio concepto de la “negritud” posee un sentido no solamente socio-político sino también artístico y cultural (2010: 41).

Su noción retomaba conceptos tópicos que implicaban una sensualidad presente como valor destacado en el mundo negro y que podría influir en el mundo racional de la civilización blanca. Específicamente, Senghor apoyaba la creación de una «civilisation de l’universel», una construcción mundial nueva donde cada raza ocupara espacios propios. Este estereotipo de una naturaleza negra y blanca fue una formulación concisa en 1931 de Senghor, «Ce que l’homme noir apporte», o «Lo que el hombre negro aporta», donde el poeta sostiene que: «l’emotion est nègre, comme la raison hellène» «la emoción es negra como la razón es helénica (mi traducción)». Quizá la ironía es que Senghor se convertiría en un presidente de Senegal que defendería unos tópicos invariables en nombre de todo un colectivo imaginado de gente clasificada como africana mientras que hoy en día es común denunciar como políticamente incorrecto el intento de formular un colectivo de modo singular. Además, la construcción arbitraria de Senghor de una identidad racial es un concepto cuestionado por muchos científicos contemporáneos. Thackaway explica que: «Los promotores de la negritud también han sido ampliamente criticados por su tratamiento excesivamente romántico de la africanidad y por su celebración acrítica de los aspectos más opresivos de la tradición Africana (mi traducción)».⁷⁷ Es decir, asociar raza y color de piel no es una práctica académica en boga hoy en día ni se aplica intelectualmente para identificar representaciones culturales en el siglo XXI.

les gestes de tous les peuples nègres autant que dans leur plastique, il parle dans leur danses comme dans leurs modes d’existence, leur formes d’Etat et leur destins du peuple. Il vit dans leurs fables, leur contes de fée, leur legends, leurs mythes (Frobenius 1987: 20)».

⁷⁷ Cita original: «The negritudists have also been widely criticized for their excessively romanticized treatment of Africanity and for their uncritical celebration of even the most oppressive aspects of African tradition (Thackaway 2003: 38)».

A pesar de su influencia en distintas partes del mundo, la corriente de la negritud «con su pensamiento retórico de una Arcadia pre-colonial [en el continente africano]» (A. Elena 1999: 177), era reconocida en su mayoría dentro de grupos intelectuales en territorios francoparlantes. Thackaway opina que: «sigue siendo crucial para entender lo que se percibe todavía como la urgencia de la cuestión de la representación, la cual continúa informando la labor de muchos cineastas [que trabajan en África] (mi traducción)».⁷⁸ Por ejemplo, bajo Senghor, la negritud estableció una estética formal entre algunos historiadores y antropólogos de los años cincuenta en Senegal que se conectaba con la idea de una nación independiente. En los capítulos cuatro y cinco de la investigación actual veremos que la representación de tradiciones subsaharianas como experiencias imprescindibles aparece también en las películas de Oke, Olivares y Laguna.

En su momento, la lógica de la negritud fue cuestionada por autores de territorios angloparlantes como una herencia colonial europea. Particularmente criticaron el pensamiento intelectual que alababa una imagen despectiva del africano creada originalmente por el colonizador europeo en sus misiones imperialistas, una implicación de que la negritud buscaba sus valores en el pasado colonial para encontrar justificaciones políticas de nacionalismo. Críticos estadounidenses como Thackaway puntualizaban que: «Movimientos como la negritud deben considerarse en su contexto cultural e histórico original, reconociendo que sus preocupaciones evolucionaron naturalmente con el tiempo (mi traducción)».⁷⁹ Uno de los críticos más abiertamente contrarios al empleo de «Nègritude» es el escritor nigeriano, Wole Soyinka, ganador del Premio Nobel de Literatura en 1986, quien rechaza la artificialidad de este concepto. Su preocupación principal era el uso tópico del sujeto africano como un ser irracional:

[La Negritud] aceptó una de las peores blasfemias del racismo, que el hombre negro no tiene nada entre sus orejas, y procedió a subvertir el poder de la poesía para glorificar esta justificación fabricada del dominio cultural europeo. De repente fuimos exhortados a aclamar a aquellos que nunca inventaron nada, a aclamar a aquellos que nunca exploraron los océanos. La verdad, sin embargo, es que no existe tal criatura (mi traducción).⁸⁰

⁷⁸ Cita original: «it remain crucial to understand what is still perceived as the urgency of the question of representation, which continues to inform the work of many directors [who work in Africa] (Thackaway 2003: 39)».

⁷⁹ Cita original: «Movements such as negritude must be seen in their original cultural and historical contexts, recognizing that their concerns naturally evolved over time (Thackaway 2003: 38)».

⁸⁰ Cita original: «[Nègritude] accepted one of the worst blasphemies of racism, that the black man has nothing between his ears, and proceed to subvert the power of poetry to glorify this fabricated

La desaprobación de la corriente de negritud como práctica intelectual de representación resulta de la preocupación de Soyinka hacia el lugar que ocupaban muchos de los escritores formados en las universidades europeas, como Senghor. Soyinka señala que ignoraban los contextos contemporáneos de los africanos bajo el sistema colonial para favorecer una visión que miraba hacia el pasado imaginado. Este autor nigeriano considera que los escritores de la negritud pertenecieron a una élite que se encontraba aislada entre el mundo del colonizador y el entorno presente de las masas africanas; en otras palabras, intentaban definir una identidad africana mientras se encontraban en un lugar desconectado del mundo actual. Soyinka no rechazó el intento de buscar una representación africana, pero criticó la corriente de negritud por eludir lo que él consideraba una necesidad a la hora de definir una identidad auténtica. Él defiende una identidad africana que existe en la experiencia popular de las masas y rechaza el planteamiento de buscarla en la literatura erudita de unos pocos autores formados en Europa. Soyinka propone que haya una aproximación realmente autóctona de lo que es ser africano. Aún reconociendo la realidad configurada bajo el sistema colonial, Soyinka estaba convencido de que las sociedades africanas mantenían unos valores diferenciados y de que la independencia política introducía una época poscolonial que obliga a: «Una rehabilitación de los valores de lo auténtico para esta sociedad, modificados solamente por las exigencias del mundo contemporáneo (mi traducción)».⁸¹

Por desgracia, esta perspectiva de Soyinka demuestra una limitación en la praxis de la negritud: ambos emplean la representación africana como una estrategia esencial para fomentar un nacionalismo anti-colonial. El nativo auténtico de Soyinka y el africano sensual de la «Nègritude» son contribuciones al discurso literario que tuvieron mayor impacto como ideas políticas de los movimientos nacionalistas y, en menor medida, como estrategia literaria. En el caso de los directores analizados en esta tesis, Oke, Olivares y Laguna, este tipo de representación política nacionalista está ausente en sus obras. La atracción europea domina los deseos de sus protagonistas, que abandonan su lugar de procedencia en el continente africano. Soyinka reconoce el sujeto africano como un producto histórico en los diferentes territorios del molde africano y que ahora

justification of European cultural domination. Suddenly we were exhorted to give a cheer for those who never invented anything, a cheer for those who never explored the oceans. The truth, however, is that there isn't any such creature (Soyinka 1990: 129)».

⁸¹ Cita original: «A reinstatement of the values of the authentic to that society, modified only by the demands of a contemporary world (Soyinka 1990: 34)».

ha configurado su representación en una resistencia del poder colonial europea. La lucha en contra de los gobiernos colonizadores necesitaba un movimiento nacionalista como una política de identidad, como ha señalado Edward Saïd en su libro *Culture and Imperialism*:

Toda la cultura nacionalista depende en gran medida del concepto de identidad nacional y la política nacionalista es una política de identidad: Egipto para los egipcios, África para los africanos, la India para los indios, y así sucesivamente (mi traducción).⁸²

En este contexto la dicotomía entre una dominación europea y un desprecio de la cultura africana tuvo un efecto; No sorprende que los movimientos nacionalistas de distintas partes del continente africano valoraran un pasado glorioso que podría funcionar como una estructura de cohesión para un discurso anti-colonialista. En las producciones de Oke, Olivares y Laguna hay un eco de la corriente de la negritud porque se enfrentan al mismo desafío de buscar una representación de la otredad. Según explica Frederick Cooper, debemos reconocer la unidad presente en la «Nègritude» que organiza una diversidad cultural:

Los esfuerzos de un Léopold Sédar Senghor o un Aimé Césaire para hacer la ciudadanía francesa significativa para el imperio, para utilizarla como base para plantear reivindicaciones de igualdad social y reconocimiento cultural, y para ir más allá del imperio francés para atribuir un argumento universalista de la contribuciones de África a la civilización mundial (mi traducción)». ⁸³

Convertir al sujeto subsahariano en protagonista de películas españolas es también un proceso colectivo cultural que reclama la igualdad entre los españoles y los inmigrantes, reconoce la cultura de la otredad que existe en España y contribuye al significado de la sociedad española.

⁸² Cita original: «all nationalist culture depend heavily on the concept of national identity, and nationalist politics is a politics of identity: Egypt for the Egyptians, Africa for the Africans, India for the Indians, and so on (Saïd 1993: 322)».

⁸³ Cita original: «The efforts of a Léopold Sédar Senghor or an Aimé Césaire to make French citizenship meaningful to the empire, to use it as a basis for making claims to social equality and cultural recognition, and to move beyond the French Empire to make a universalistic argument for the contributions of Africa to world civilization (Cooper 2005: 241)».

3. Nuevos contextos de la inmigración en el cine español

3.1 Imaginando al Otro en el cine

El proceso de construcción de la otredad que supone la inmigración en la industria cinematográfica española ha sido impreciso. Isolina Ballesteros señala que «Partiendo de la consideración del cine como medio de expresión artística y cultural (...) [se puede] examina[r] la forma en que algunas películas españolas recientes ofrecen (...) posiciones variadas desde las cuales percibir la inmigración actual (2007: 463)». Sin embargo, existen ciertos paradigmas en el cine español que abordan el desplazamiento migratorio de una manera parcial, subrayando excesivamente la experiencia de los flujos procedentes del continente africano en patera. Tal y como hemos señalado en la introducción de la presente investigación, la inmigración en el imaginario español se configura al margen de lo que ocurre realmente en la sociedad española, centrándose de manera desproporcionada en los colectivos de tierras africanas, que se diferencian por su raza, idioma y religión, e ignorando otros grupos significativos, incluso mayoritarios (M. Iglesias, 2010).

Para entender hasta qué punto suponen una diferencia con este tipo de cine las obras *Querida Bamako*, *14 kilómetros*, *Princesa de África* y *La causa de Kripan*, me gustaría analizar ciertas claves culturales que están incorporadas en muchas producciones españolas de los años noventa y de principios del siglo XXI. ¿Hasta qué punto este imaginario cinematográfico español nos proporciona información sobre valores culturales presentes en la sociedad española o, en cambio, nos presenta invenciones puramente ficcionales? ¿Existen diferencias ideológicas entre los directores españoles que resaltan la experiencia del inmigrante en sus textos cinematográficos? ¿O existen características comunes en su aproximación? Cristina Martínez-Carazo nos recuerda que: «Más allá de su valor como instrumento de crítica social y creador de un modelo de reconocimiento y consenso en la sociedad contemporánea, es importante atender al modo en que el séptimo arte problematiza las cuestiones identitarias que inquietan a la España actual (2010: 187)».

Desde *Las cartas de Alou*, de Montxo Armendáriz (1990), destacados directores han realizado películas sobre el tema de la inmigración que me interesa analizar en este capítulo de la tesis. Entre ellos se encuentran Imanol Uribe (*Bwana*, 1996) y su tratamiento de la inmigración subsahariana; Dunia Ayaso y Félix Sabroso (*Descongélate*, 2003) y Fernando Colomo (*El próximo Oriente*, 2006), y su visión de la convivencia entre españoles y colectivos inmigrantes en el barrio de Lavapiés en Madrid; Chus Gutiérrez (*Poniente*, 2002) y su punto de vista sobre cómo los españoles también pueden ser considerados sujetos inmigrantes; y Helena Taberna (*Extranjeras*, 2003) y su análisis de la situación de la mujer inmigrante en Madrid.

Si bien estos ejemplos se identifican particularmente con las claves de la inmigración no europea, hay que destacar un dato llamativo: no siempre en la historia del cine español hubo esa ficcionalización hacia la otredad. A pesar de tener actualmente una mirada «africanizada», debida a los directores españoles que han tratado el tema de la inmigración en los últimos años, la presencia del Otro proveniente de tierras africanas era ya una realidad, aunque había pasado desapercibida, en el cine español. La figura del inmigrante subsahariano comienza a emerger en la pantalla grande a finales de los años ochenta. Según José Enrique Monterde, hubo dos producciones españolas en particular que hicieron visible por primera vez al sujeto subsahariano en el contexto de la inmigración: *El vuelo de la paloma* (1989) de José Luis García Sánchez y *Amanece que no es poco* (1989) de José Luis Cuerda. Monterde afirma que no vale la pena hacer un análisis más profundo de su significado ya que las representaciones subsaharianas de estas películas solamente constituyen uno más de los múltiples personajes decorativos en la narración; es decir, que esta representación del inmigrante como tal era prescindible para el espectador. Concluye Ballesteros que: «La representación del extranjero en el cine español ha sido, a lo largo del siglo [XX], inexistente o estereotipada (2005: 214)».

Sin embargo, la década de los años noventa marca el desarrollo significativo de un cine de la otredad que pone de relieve el fenómeno de la inmigración en España (M. Iglesias 2010, Santaollala 2005). *Las cartas de Alou* es la primera obra que muestra un interés inédito por el retrato de un inmigrante como protagonista; además, esta obra subraya el desplazamiento del sujeto subsahariano, siendo «el primer film absolutamente centrado en el fenómeno migratorio africano» (Monterde 2008: 84). Conte señala que el efecto cultural de este fenómeno «se detendrá en los espacios y lugares que aparecen en una serie de películas del cine español reciente que, desde la

pionera *Las cartas de Alou*, han ido proponiendo una serie de representaciones de la inmigración en la sociedad actual (2010: 37)». *Las cartas de Alou* supuso el inicio de una inclinación en la cinematografía española hacia la promoción de ciertos sentimientos de «buenismo» ante estos flujos procedentes de distintas partes de las tierras africanas, proyectándolos en el imaginario español como víctimas del sistema global. Como destaca Montserrat Iglesias sobre este tipo de corpus dedicado al Otro: «Una nota común a estos textos literarios y fílmicos que representan la inmigración, es la prevalencia en muchos de ellos del compromiso humanitario por parte del autor, así como la expresión de su solidaridad con el drama del inmigrante (2010: 15)».

Esta tendencia al estereotipo, a la preferencia por desarrollar historias que diferencien en todas sus dimensiones al Otro no europeo del español, ha generado ciertas críticas sobre el cine español, puesto que se desdibuja la identidad del sujeto subsahariano recién llegado (Martínez-Carazo 2010: 188). Algunos académicos han denunciado que el trato humanitario, muchas veces homogeneizado, hacia esta colectividad poco conocida, degenera en una simplificación, porque se emplea una estética de «buenismo» un tanto decepcionante (Kunz 2003: 112). No siempre logran los realizadores favorecer a los inmigrantes subsaharianos ante los espectadores si tratan a sus personajes como víctimas de una especie de destino de sacrificio humano.

Por un lado, existen pocos guiones con protagonistas subsaharianos que llegan a producirse en pantalla grande y los inmigrantes carecen en ellos de una voz enunciante, ya que, como reclama Martínez-Carazo, falta «la voluntad de dotar de voz a los inmigrantes por parte de los directores (2010: 188)». Por otro lado, pocos directores han intentado evaluar a fondo la situación del inmigrante subsahariano en su totalidad, que va más allá de la tragedia del naufragio de la patera. Prefieren subrayar la mala suerte de la que es víctima el inmigrante y, en el caso de los que sobreviven, las pocas oportunidades que les esperan al llegar a España.

Muchas de estas narraciones cinematográficas evitan una verdadera reflexión crítica sobre la acogida en España. El interés por los recién llegados se estanca y se produce una cierta limitación a la hora de tratar el desplazamiento migratorio:

Nuestras películas con la inmigración como tema se han concentrado en contar historias de gente que busca una oportunidad lejos de su país. No han ido más allá, no se han preguntado por las causas de la inmigración a nivel general, no han buscado soluciones. Se han quedado en la superficie, limitándose a provocar sentimientos de pena y compasión con historias dramáticas sobre personas que no han tenido la suerte de nacer en un país del primer mundo (Romero-Hombrebueno 2007: 30).

Estas críticas ponen de relieve que, en el cine español, el personaje inmigrante que llega en patera ha sido relegado a un segundo plano y reducido a un debate intelectual en el que se imposibilita su individualización (Martínez-Carazo 2010: 188). En la línea de esta preocupación por las imágenes parciales seleccionadas para representar una totalidad de la otredad no europea, M. Iglesias señala: «Curiosamente son pocas las obras que se enfrentan a los desafíos identitarios reales que supone para la sociedad española la presencia de otro que llega con otra cultura, otra religión y otras costumbres. Cuando lo hacen, revelan la manera en que la llegada de los inmigrantes perturba el universo conocido, estable y familiar (2010: 17)». Por tanto, la evolución del cine español que se ocupa de la otredad queda limitada a un discurso algo decepcionante y, en términos genéricos, afirma que la imagen adecuada de la inmigración es la representación «como problema, e incluso hasta un mero pretexto narrativo (ibíd: 15)».

No obstante, existe otra interpretación académica posible que justificaría este modelo cinematográfico centrado casi exclusivamente en las circunstancias apremiantes del inmigrante recién llegado. Algunos realizadores, afirmando su curiosidad hacia la otredad subsahariana, han tomado cierta conciencia de que la sociedad española se enfrentaba a unas transformaciones irreconocibles. Asegura Barbara Zecchi que la categorización fílmica del inmigrante en los años noventa era algo desconocido en la sociedad española (2010: 156). La presencia de inmigrantes subsaharianos era de tal novedad que muchas obras sobre el Otro eran diseñadas para señalar problemas sociales a primera vista. Muchas películas, como las de Armendáriz, Uribe, Gutiérrez y Taberna aquí mencionadas, representan realidades tan actuales que sus directores no han contado con mucho tiempo para estudiar el contexto histórico-cultural de estos desplazamientos migratorios desde tierras africanas.

La industria cinematográfica ha acogido estas películas como merecedoras de cierta calidad original, a pesar de algunas flaquezas en el imaginario que proyectan, y ha relegado a un segundo plano otras contribuciones cinematográficas sobre la inmigración, como son los documentales o los cortometrajes. Alberto Elena critica la persistencia académica en el pequeño corpus de largometrajes elogiados en España sobre la inmigración: «(...) uno de los grandes problemas de cuantas aproximaciones se han venido acometiendo hasta la fecha [febrero de 2005] radica en la cómoda – por no decir obsesiva – concentración en el análisis de un puñado de bien conocidos exponentes (2005: 56)».

Dentro del sector cinematográfico hubo algunos tímidos intentos de reaccionar de manera reflexiva ante este cambio social producido por la acogida de inmigrantes. Zecchi asume que se puede hablar ya de un género particular: un cine de la otredad (2010: 158). Por su parte, Isolina Ballesteros indica que estas ficciones constituyen un género que se desarrolla particularmente en territorios europeos y que clasifica como cine migratorio; además, Ballesteros ha identificado en este género un patrón multicultural que conecta estas narraciones con temas de raza, masculinidad y clase. En su análisis de este género europeo Ballesteros constata que muchos realizadores emplean protagonistas masculinos para reflejar su visión del desplazamiento subsahariano ya que, en realidad, una gran parte de los flujos migratorios suponían esencialmente una migración de hombres (Ballesteros 2005: 4). Sin embargo, señala también que los relatos sobre los inmigrantes varones no son el único aspecto que interesa a los cineastas españoles. En su opinión se observa un incremento de las narrativas cinematográficas que también consideran el flujo de mujeres entre fronteras (ibíd: 5).

En lugar de centrarse en separar las experiencias del hombre y la mujer inmigrante, como hace Ballesteros, Zecchi destaca una evidente presencia femenina en la dirección española (2010: 158) y se interesa más por la diferencia entre las obras realizadas por directoras españolas y aquellas de autoría masculina. Esta autora establece ciertas características imprescindibles de género para cualquier estudio sobre la inmigración en el cine español: «hay que señalar que el discurso fílmico a la hora de representar el/la inmigrante y de hablar por él o por ella, percibe, interpreta y describe la experiencia de la Otredad desde posiciones (y con resultados) diferentes, marcadas por el género del sujeto que se sitúa detrás de la cámara (2010: 159). Zecchi insiste en la diferencia entre las dicotomías civilizado-salvaje o español-inmigrante que perpetúa el cine masculino y la identificación de la mujer española y la Otra que desarrolla el femenino (Ibíd) y destaca esta oposición binaria en el cine español: «por un lado los productos de autoría masculina que se definen por un fenómeno que llamaré como *otrización* del inmigrante; y por el otro, los títulos realizados por mujeres, caracterizados por un intento opuesto de promover un proceso de *homogeneización* de la diferencia (...), y de una *universalización* de toda experiencia femenina por medio de lo que [Gaytari] Spivak ha llamado esencialismo estratégico (2010: 159)».

Llegados a este punto asumimos, sin pretender haber llegado a establecer una categorización cerrada, que en el imaginario fílmico español sobre la inmigración se

percibe una mirada sexuada; no obstante, en este trabajo, se analizan narraciones que son resultado tanto de la perspectiva de hombres como de mujeres cineastas. Además de las modificaciones sutiles a través de la dualidad femenina-masculina que Zecchi señala, otros autores reclaman para analizar el cine español de la otredad aspectos relacionados con el desplazamiento como marco cinematográfico.

Explica C. Martínez-Carazo que: «La presencia del otro ha llevado a invalidar las categorías binarias en las que se apoyaba la ilusoria estabilidad de la identidad nacional (...) ha abierto un espacio híbrido en el que la cultura nacional solo adquiere pleno sentido a partir del diálogo con las otras lenguas y culturas hasta época reciente ausentes o silenciadas (2010: 185)». Estas ficciones de la otredad sugieren otros temas educativos y emplean formatos que implican algo más destacado que un viaje – la posibilidad de una transformación cultural inminente en España. B. Zecchi apunta las ventajas de las técnicas de documental y de «cinema verité» para exponer «un discurso favorable al inmigrante; denuncia [r] los casos de explícita xenofobia o de racismo subyacente, representa[r] las severas dificultades que encuentra el recién llegado derivadas en la mayoría de los casos de “sin papeles”; y termina[r] con una nota pesimista puesto que, por lo general, su experiencia está abocada al fracaso. Más aún, las relaciones románticas interraciales raramente tienen éxito (2010:158) ».

Estas son algunas de las razones para seleccionar ciertas obras en esta investigación y examinarlas al menos como símbolos culturales de cómo se estructura la inmigración en el imaginario español. Mi intención aquí, como ya he señalado, es ofrecer las claves de quién es el sujeto del colectivo subsahariano recién llegado a España. Cada símbolo o signo contiene un mensaje específico que comunica el mundo de la historia con el lector, o con el espectador y, según David Bordwell: «El crítico debe aprender a reconocer las indicaciones textuales adecuadas para construir interpretaciones (...) hay algo que debe actuar como mediador, ayudando al crítico a asignar campos semánticos a un espectro apropiado de características textuales (1995: 152)».

Concretamente me interesa profundizar en el contexto otorgado al inmigrante subsahariano en estas películas seleccionadas para evaluar más de cerca el discurso aplicado al Otro. No hay duda de que en los últimos tiempos, el sujeto inmigrante subsahariano parece ser merecedor de una aproximación especial por parte de los españoles, como bien ha explicado M. Iglesias: «En el imaginario conformado por el discurso artístico, tanto literario como cinematográfico, éste último grupo, el de los

africanos, y especialmente el de los subsaharianos, es con mucho el más representado (2010: 16)». La acogida de este grupo en particular se ha tratado en el cine español como un problema social; es decir, los personajes subsaharianos que viven al margen de la sociedad española interesan a los guionistas como una reflexión generalizada del Otro.

Las películas españolas analizadas en este capítulo de la tesis revelan un cierto compromiso humanitario expresado por algunos realizadores españoles. Analizando este tipo de cine, Pascale Thibaudeau destaca en ellas una tónica general, que es el relato de las vidas de los que han sido aislados por el proceso modernizador de España como miembro de la Unión Europea:

El incremento de las películas de crítica social y del interés del público por ellas es contemporáneo de un contexto sociohistórico en el que se multiplican los movimientos sociales provocados por las reestructuraciones inherentes al proceso de internacionalización del capitalismo así como de la aparición consecutiva de los movimientos alterglobalistas y de la búsqueda de nuevos medios de lucha (2007: 234).

Según este académico recientes producciones españolas ponen de relieve los efectos sociales a pequeña escala, como el individuo, la familia, el barrio (ibíd: 235). Aunque la acogida del individuo subsahariano es complicada y algunas obras reconocen las consecuencias inhumanas de la inmigración clandestina, su representación en el cine suele olvidar otras características, más profundas, que son vividas fuera de las fronteras españolas. Nos recuerda Martínez-Carazo que: «En el cine español el recién llegado, narrado desde la perspectiva del sujeto receptor, adquiere un tinte homogéneo e indiferenciado que refuerza la oposición entre el yo europeo y el otro no europeo, heredado de la época colonial (2010: 189)». Parece que este sentido social hacia el Otro desfavorecido convierte a sus protagonistas en víctimas del sistema capitalista.

Sin embargo, esta mirada no siempre se contrasta con la realidad de los inmigrantes subsaharianos. El director de cine Omer Oke dejó claro en la entrevista que me concedió que muchos sujetos subsaharianos no piensan en sí mismos como unos damnificados del sistema estatal español. Oke sugiere que, en contra de las aproximaciones de algunos cineastas españoles, muchos inmigrantes subsaharianos se consideran a sí mismos como victoriosos. Han sobrevivido a un viaje desagradable, muy largo, arriesgando su vida. Esta actitud optimista es el resultado de la supervivencia y del hecho de que han llegado al país prometido, España, donde pueden,

por fin, vivir su sueño.⁸⁴ Las duras condiciones de la experiencia de muchos viajeros subsaharianos antes de llegar a España son difíciles de comparar con los servicios estatales de apoyo que obtienen al llegar al territorio europeo. La victimización del inmigrante y el no darles voz propia, evita la posibilidad de entenderles como individuos con capacidad intelectual y/o espíritu empresarial. Critica C. Martínez-Carazo, por ejemplo, que los directores proyectan un tinte despectivo en su trato del sujeto inmigrante en el cine español: «El signo más obvio es la negación o deformación de su nombre (2010: 189)».

Otra clave que destaca en el cine español es el cambio de concepto de «desplazamiento» respecto a las migraciones previas en la historia de España. Uno de los primeros temas relevantes en los comienzos de la historia del cine español es el difícil traslado dentro del propio territorio español, es decir, la migración de campesinos sin empleo a zonas urbanas. Diferentes películas reflejan esta preocupación por el movimiento humano y su efecto transformador en las estructuras sociales. J. E. Monterde asegura que hay causas históricas importantes para explicar este interés fílmico:

El primer nivel de las migraciones (...), aquéllas que definen el continente [europeo] como espacio migratorio, se desarrolla en el ámbito nacional. Desde la baja Edad Media la ciudad renovada se convierte en foco de atracción para el éxodo rural, pero ese proceso se vería exponencialmente aumentado con los albores de la revolución industrial (2008: 27).

Obras españolas como *La aldea maldita* (1930) de Florián Rey, *Surcos* (1951) de José Antonio Nieves Conde o *Calle Mayor* (1956) de Juan Antonio Bardem, revelan las consecuencias drásticas de los desplazamientos desde zonas rurales hacia espacios urbanos, a veces deshumanizantes, para los españoles de la época. Julio Pérez Perucha explica la relevancia que la obra de Rey, por ejemplo, tuvo en la historia del cine español respecto a la experiencia de desterritorialización:

El aliento humanista de sus escenas corales y su capacidad de observación de la realidad rural (...) sitúa a *La aldea maldita* como ejemplo bien consolidado de lo que ha venido a llamarse modelo de representación institucional, sugiriendo así e indirectamente que un film como éste no surge por generación espontánea, tal y como indica la caterva de indocumentados que sostienen que con esta película nace el cine español (2008: 114).

⁸⁴ Entrevista de E. Jesurun a O. Oke en Madrid, 30 de enero de 2007.

Aunque su valor social es imprescindible para entender determinados contextos culturales, como sugiere J. Pérez Perucha, parece difícil hablar sobre estas obras españolas como muestra de una ideología institucional coherente que explique de manera exclusiva la composición de la sociedad peninsular; es decir, el fenómeno migratorio se relaciona con grupos marginales procedentes del campo y no se trata como un tema que preocupe personalmente a los que se identifican con los conjuntos dominantes de la sociedad española.

El tema migratorio se repite en algunas obras de los años cincuenta, que se podrían interpretar como un germen del interés común por el aspecto social de la inmigración de distintos realizadores de esta época. Según Pascale Thibaudeau, el nexo que asocia las producciones contemporáneas sobre temas sociales con el neorrealismo de los años cincuenta se encuentra en el uso de la puesta en escena: «que no remita a un contexto referencial preciso mediante lugares ‘afílmicos’. Esto permite que el mundo representado sea mucho más conforme a la realidad conocida por la mayoría del público español (2007: 237)».

La población empadronada en la capital española sigue aumentando con los años cuando se compara con otras partes del país. En particular, el vecindario madrileño de Lavapiés ha visto crecer su reputación como lugar castizo por excelencia. Esta imagen de españolidad «pura» aumentaba con la acogida de muchos residentes que habían nacido fuera de la capital española. La diversidad regional de los españoles que se instalaban en Lavapiés convirtió este barrio en un lugar típico para cualquier español «ordinario».

No sorprende que la imagen de Lavapiés se difundiese como una visión de situaciones sociales reconocibles para muchos espectadores de esa época: La confluencia de personas que se desconocían en este barrio urbano representa la realidad apremiante de la migración rural a la capital española. Así aparecieron una serie de películas de directores españoles influidos por el cine italiano del neorrealismo, que intentaba mostrar la verdadera cara del Estado italiano de la posguerra. También en España los cineastas rodaban, con poco presupuesto, escenas callejeras con personajes de la vida cotidiana. Esto hizo que sus películas ofrecieran una alternativa a la visión del cine dominante del franquismo, que se basaba generalmente en sainetes, zarzuelas, musicales, tópicos folclóricos e historias felices rodadas dentro de un estudio de grabación. Según Thibaudeau, los lugares públicos son un decorado imprescindible en el que convergen los personajes de toda clase social y que representan un espacio

utilizado por las masas populares (2007: 237). En el caso español, emplear escenarios como plazas, bares, tiendas o medios de transporte públicos supone un acercamiento a lugares que Thibaudeau considera banales para las personas anónimas pero que reconoce que ayudan a que el cineasta pueda transmitir una denuncia social (ibíd). Varios directores asumían una postura crítica con la sociedad española de los cincuenta y con la situación apremiante de muchos migrantes dentro del país; sin embargo, sería difícil demostrar que la tendencia al realismo en el cine en general y, en particular, en películas como *Surcos*, fuera una muestra de una ideología contra Franco:

Ni siquiera en los casos más conspicuos de interés pro-neorrealista – pensamos en Juan Antonio Bardem y Luis Berlanga- podemos hablar de un neorrealismo «a la española», ya que las circunstancias contextuales resultaban muy diferentes; imposible la imitación directa, el neorrealismo se convirtió en un mítico punto de referencia para esos forzados disidentes españoles, que veían en él un modelo de aproximación a la realidad española (Monterde 2005: 280).

A nivel internacional este modelo cinematográfico del realismo, centrado en las condiciones de la inmigración, ayudó a crear una identidad cinematográfica de España en el extranjero. Monterde puntualiza que las representaciones de una inmigración interior en España «narran el desplazamiento e instalación de los inmigrantes procedentes de las zonas más deprimidas del país hacia las grandes ciudades, sobre todo Madrid y Barcelona (2008: 29)».

3.2 Lavapiés como imaginario multicultural

Lavapiés ha servido como un espacio fílmico ejemplar para ciertas narrativas sobre el desplazamiento dentro de los confines del territorio español. Este punto de referencia histórico sigue, a la hora de analizar los cambios demográficos actuales en la sociedad española, teniendo valor cultural por su esencia castiza, a pesar de la cantidad de inmigración extranjera que se instala en este barrio madrileño. El director Nieves Conde fue uno de los primeros que captó este fenómeno en su película *Surcos*. Reconoció este barrio como una imagen de la transformación social de España y grabó un retrato amplio y duro sobre la convivencia en Lavapiés, llena de situaciones apremiantes en las viviendas, que funcionaban como espacios usurpados por el aumento

de los migrantes desde el campo hacia las ciudades. Las escenas que transcurren en los interiores de las viviendas muestran a mucha gente en espacios cerrados.⁸⁵ *SURCOS* presenta a siete miembros de la misma familia que comparten un piso agobiante; una situación que sigue siendo una realidad comprobada hoy en día en este vecindario urbano.

Quizá por esto no resulte sorprendente que varias producciones de cine contemporáneo hayan elegido el barrio de Lavapiés como puesta en escena de la inmigración no europea en España: este barrio refleja una estética cultural donde la urbanidad está conectada con el desplazamiento migratorio extranjero. Dicho de otra manera, el espacio de Lavapiés funciona bien como decorado histórico para subrayar la inestabilidad intercultural actual en el imaginario español. El desplazamiento hacia la ciudad es un fenómeno grabado en la historia española, que muchos espectadores pueden reconocer con cierta verosimilitud. Realizadores como Ayaso, Sabroso, Colomo, Taberna, u otros, recurren a esta memoria colectiva y asumen que pueden utilizar imágenes arquitectónicas de las viviendas en este ambiente cosmopolita para resaltar una clave cultural de la inmigración contemporánea. Los protagonistas de su cine son testigos de la capital española como un lugar implicado en los flujos migratorios históricamente:

Insistamos, pues en este punto esencial en la mirada al barrio: este espacio urbano, histórico, céntrico, popular, ha vuelto a ganar población y se ha rejuvenecido no solo por la llegada de magrebíes, subsaharianos, latinoamericanos, chinos, europeos comunitarios y no comunitarios, sino también por la llegada de españoles y españolas de Madrid y de fuera de Madrid (Gímenez 2006: 44).

Lavapiés es un crisol social, un espacio que representa al autóctono y al Otro. Se plantean las historias como un asunto social que parece abordar Lavapiés sin descartar la alta participación de los españoles en este vecindario; es decir, el espectador crítico está obligado a reconocer una realidad cosmopolita dentro de la sociedad española en función de la transformación cultural que implican los nuevos flujos migratorios. Este trato de Lavapiés como texto cultural es lo que C. Barker subraya como un espacio clasificado de la ciudad muy significativo:

Las representaciones de las divisiones espaciales de las ciudades son líneas divisorias simbólicas mediante las cuales la gente llega a pensar el mundo a través del entorno construido (...) Se trata de representaciones poéticas con consecuencias concretas que plantean cuestiones acerca de lo que se esconde y lo que se muestra. Una política de la

⁸⁵ Véase mi foto imagen número 1 en el anexo.

representación tiene que preguntar cómo funcionan las operaciones de poder que clasifican los entornos (...) el poder de limitar acciones o formular "problemas" en ciertos sentidos (mi traducción).⁸⁶

El uso de Lavapiés como imagen de la otredad ha sido muy eficaz en muchas obras del cine español. Particularmente, la imagen del sujeto subsahariano asumida por algunos directores encaja en esta infraestructura, cuyo decorado de viviendas, comercios, plazas u otros elementos arquitectónicos refleja una renovación en el corazón de la sociedad española. Sin embargo, lo que sugiere C. Barker es que el espectador esté atento a esta estrategia fílmica que aparenta entrar en cuestiones sociales y políticas ya que, según él, no parecen tan obvias en este modelo poético de la ciudad.

El barrio de Lavapiés forma parte de los desplazamientos en el imaginario español histórico y quizás por ello los directores de cine contemporáneo favorecen este espacio urbano en España, donde diariamente es posible observar este encuentro entre pueblos distintos – una imagen multicultural de Lavapiés, cuya representación es la del espacio asignado para vecinos procedentes de fuera de la ciudad, sean del campo o del extranjero, y que son quienes históricamente han marcado este barrio céntrico de la capital. Además, observamos que Lavapiés transmite una imagen cosmopolita que sigue siendo proyectada por muchos artistas, directores de cine y medios de comunicación; por ejemplo, en un reciente artículo sobre arte en el barrio publicado por el periódico *El País*, se recogen las palabras que un viandante comentó al periodista: «Qué moderno el Ayuntamiento [de Madrid] que pone inmigrantes subsaharianos en las placas de las calles (p. 6, 31 de enero de 2011, *El País*)». No hay duda de que este tipo de representación artística hace visible la concentración de inmigrantes en el barrio y lo proyecta como un espacio de cierta modernidad europea.

A pesar de este consenso de la sociedad contemporánea que reconoce su multiposicionalidad cultural, es importante atender al hecho de que Lavapiés no es únicamente un espacio de inmigrantes no europeos. A finales de 2005, la población extranjera empadronada en el barrio de Embajadores, nombre oficial del barrio al que pertenece Lavapiés, era de 18.563 personas según las estadísticas del Instituto Nacional

⁸⁶ Cita original: «Representations of the spatial divisions of cities are symbolic fault-lines by which people come to think of the world through the built environment. (...) These are poetic representations with definite consequences that raise questions about what is hidden and what is shown. A politics of representation needs to ask about the operations of power that are brought to bear to classify environments (...) the power to limit courses of actions or frame 'problems' in certain ways (Barker 2008: 403)».

de Estadística (INE), lo que significa que en ese momento era el vecindario con mayor número de inmigrantes extranjeros, en valores absolutos, de Madrid. Esto supone un claro aumento desde 1995, cuando el número de personas extranjeras según el INE era de 2.319. Sin embargo, la presencia de vecinos con nacionalidad española empadronados era mayor a la de los extranjeros empadronados en 2005. Es decir, que la realidad mestiza de Lavapiés, a pesar de la atención mediática, todavía está formada por un menor número de vecinos procedentes de otros países en comparación con los españoles empadronados allí. Por esta razón, no se puede asumir que los inmigrantes extranjeros son los únicos que marcan el espacio cultural de Lavapiés, sin contar con la presencia de los vecinos españoles.

Según el Anuario del periódico *Madridiario* de agosto de 2006, un 28% de la población extranjera se ubicaba en el espacio de la zona centro de Madrid.

De los 149.718 habitantes censados en la zona, 106.850 eran de nacionalidad española y 42.822 no habían nacido en España, de entre los cuales destacaban los ecuatorianos (8.579), marroquíes (2.739) y chinos (2.620) como los de mayor prevalencia. En el resto de la ciudad la tónica no era la misma, pues aunque los ecuatorianos (132.719) sí eran los extranjeros más numerosos en Madrid, colombianos (43.883) y rumanos (37.816) eran los que les seguían en el ranking poblacional absoluto. Centro ostentaba también el primer puesto en cifras absolutas en cuanto a inmigrantes de origen argentino (2.100), novena nacionalidad con más incidencia de la capital española.⁸⁷

Es importante señalar que faltan cifras oficiales de los inmigrantes que no están empadronados. La presencia actual de vecinos que proceden de otras regiones españolas o países extranjeros y no están empadronados se ha convertido en un problema demográfico que todavía no se ha resuelto de manera definitiva. Según el periódico *Cinco Días*, la Comunidad de Madrid está discutiendo con el INE la forma de contabilizar a unos 180.000 extranjeros que no renovaron el padrón en esta comunidad y que, por tanto, quedaron fuera de las cifras oficiales de población. Esta discusión entre las instituciones oficiales puede influir en la configuración del imaginario español sobre este tema.

Sin embargo, se pueden evaluar otras causas relacionadas con la ocupación del espacio de Lavapiés por parte de los inmigrantes: ¿por qué se ha convertido en uno de los barrios más mestizos de Madrid y, por tanto, en una buena representación del colectivo inmigrante? Además de ser históricamente un enclave étnico, uno puede

⁸⁷ *Madridiario*, “El distrito Centro tiene el doble de inmigrantes que el resto de la capital”. Agosto de 2006.

suponer que la infraestructura de las viviendas ha influido mucho en esta coyuntura contemporánea: viviendas accesibles, bajo alquiler de los locales dedicados a los negocios, ubicación céntrica dentro de la ciudad, ubicación estratégica en la red de transporte y una red social entre distintos vecinos. También destaca su mayor oferta cultural: «El ambiente cultural y la variedad de negocios y nacionalidades le dan al barrio su carácter cosmopolita (Soria Tomás 2010: 126-128)». Ya en películas como *Surcos* se insistía en algunas de estas características,,

La infraestructura que tiene que ver específicamente con la vivienda es uno de los aspectos que marca con mayor relevancia las condiciones vitales de muchos inmigrantes. Según M^a Pilar González:

(...) hay un predominio de inmigrantes que viven en régimen de alquiler, de nuevo con una gran variedad de situaciones. La escasa oferta y los elevados precios, además de reticencias de muchos propietarios hacia los extranjeros, a menudo con dificultades para demostrar ingresos regulares suficientes o para lograr avales, acrecienta la dificultades para muchos y da lugar a que se pongan en alquiler viviendas en pésimas condiciones, por las que sus dueños no conseguirían percibir renta alguna, pero que encuentran en estos nuevos demandantes un inesperado filón (2006: 542).

No hay duda de que uno de los temas fundamentales del cine migratorio ha venido siendo el relato de las circunstancias marginales de vida, dando prioridad sobre todo a aquellas que guardan relación con la obtención de un alojamiento (Monterde 2008: 165).

3.3 *Descongélate*: La integración asumida en Lavapiés

En toda la filmografía sobre los inmigrantes en Lavapiés se repite una imagen de convivencia multicultural como una realidad cotidiana de integración en España. Hay cierto interés fílmico en subrayar «la interacción del español con el inmigrante, en espacios marcados por la presencia del Otro (Zecchi 2010: 172)». *Descongélate* y *El próximo Oriente* son ejemplos que asumen la presencia del inmigrante como parte ya de la cultura española. Afirma Barbara Zecchi que este tipo de cine favorece la mirada autóctona: «el español que se acerca al inmigrante se hace vulnerable a la seducción de la diferencia (...) el que queda más modificado – el que “se integra”, dice Colomo en

una entrevista – es el español (ibíd: 173)». Estas obras son parte de una tendencia artística que se sirve del vecindario de Lavapiés y su infraestructura de viviendas compartidas, comercios gestionados por extranjeros, calles y plazas visitados por diferentes nacionalidades, como un pretexto para hablar sobre los protagonistas españoles. Sin embargo, el papel multicultural que se adscribe en muchas películas españolas a este espacio urbano, no va acompañado de una voz enunciante para el Otro: el punto de vista que domina es la perspectiva autóctona del realizador español.

El discurso fílmico de *Descongélate* trata la diversidad cultural de Lavapiés como un rasgo de cierta modernidad de España y pretende mostrar que la transformación principal ha sido la emergencia de nuevos valores para los españoles -- sin entrar en las posibles contribuciones de la otredad a la sociedad española. El mensaje implícito del título *Descongélate*, es que la sociedad española ha cambiado: sugiere que los españoles deben romper cierta frialdad en la que, según los directores, han caído por culpa del aumento del consumismo en sus vidas. Los protagonistas españoles están obsesionados con el dinero para mejorar su futuro económico y representan una generación nueva que aspira a una vida con las últimas modernidades. Por ejemplo, la madre española, Katy, critica a su nuera, que prepara sus comidas caseras exclusivamente con ingredientes naturales de la huerta, mostrando cierta obsesión con la gastronomía sana. Katy defiende que es mejor comer comida congelada porque no contiene bacterias. Ayaso y Sabroso, directores de este largometraje, insinúan que los que quieren adaptarse a la realidad nueva de España deben «descongelarse» de sus antiguos hábitos.

La presencia de extranjeros en Lavapiés es algo asumido en esta sociedad alterada y, lamentablemente, sirve solamente como un decorado donde los recién llegados de otras culturas representan un rasgo de cierta modernidad; Dunia Ayaso y Félix Sabroso proyectan Lavapiés como un modelo alternativo de convivencia asumida por los españoles autóctonos, que se representan bien integrados en esta realidad multicultural. *Descongélate* está formulada sin analizar desde una perspectiva crítica las posibles preocupaciones del Otro en España o sus dificultades en la integración diaria. Los directores recuperan las relaciones dentro de una estructura interna de familia que pertenece exclusivamente a los protagonistas españoles. El Otro inmigrante, en cambio, figura exclusivamente al margen, fuera de esa estructura de parentesco.

Se emplean estereotipos fáciles para retratar a los inmigrantes, haciéndolos aparecer en situaciones cómicas que siempre favorecen al personaje español y descartan

los valores íntegros de la Otredad. Por ejemplo, Loles León, que representa a Katy, la madre española, entra en la vivienda de unos vecinos inmigrantes asiáticos sin ningún tipo de aviso previo. La escena muestra a una familia vestida con trajes tradicionales de la India en su salón mientras ven una película de Bollywood en la tele. Katy, que está buscando a su hijo, piensa que está escondido en el piso de estos vecinos. Su aparición en el hogar del Otro parece sorprender más a León que a los vecinos inmigrantes – la cara molesta de Katy refleja su irritación al descubrir que hay unos extranjeros viviendo en el barrio que no hablan español. La actitud brusca de Katy mientras recorre el piso revela que esa mujer española acepta la presencia de estos inmigrantes en su barrio pero no comprende su diferencia cultural. La comunicación es cómica porque el Uno y el Otro no se pueden entender en esta secuencia. El hecho de que estos inmigrantes no hablen español es lo que causa la confusión que hace que Katy se esfuerce para ser entendida por el Otro. Esto significa que es la protagonista española la que toma las riendas de la interacción social con esta otredad. Además, los realizadores utilizan esta escena para poner de relieve el carácter progresista de la sociedad española, subrayando la diferencia cultural entre el Uno y el Otro cuando Katy acusa al hijo varón de esta familia inmigrante de ser homosexual.

Es otra manera de mostrar que al Otro le faltan valores para formar parte de la sociedad de acogida. Recordando que esta película fue filmada en 2003, pocos años antes de la promulgación de la Ley de matrimonio homosexual en España, parece que los directores se burlan de estos inmigrantes que no aceptan la identidad basada en la orientación sexual. La acusación de esconder la homosexualidad en este caso implica una desventaja hacia la integración en la sociedad española. Es decir, Katy asume valores negativos por parte de los nuevos vecinos para marcar la diferencia entre el yo europeo y el Otro incorporado de un lugar desconocido. En la secuencia, los espectadores observan las caras atónitas de toda la familia asiática ante la presencia de Katy pero el guion evita una secuencia donde los padres puedan dar una réplica a las acusaciones de Katy. El hijo inmigrante solamente explica a sus padres: «Iba a decíroslo el Día del Orgullo Gay». Pero ellos permanecen mudos ante el espectador por decisión estratégica de los directores. No hay oportunidad de saber los efectos que esta revelación tiene en la unidad familiar de los inmigrantes. Es decir, los directores asumen que el hijo gay de los inmigrantes también se integrará en la sociedad española. Esta secuencia desvela una tendencia al buenismo por parte de los realizadores ante la comunidad extranjera, que se retrata llena de estereotipos, lo cual desvía el discurso

hacia argumentos vacíos: se muestra a los inmigrantes como víctimas de la actitud denigrante de una madre española, Katy, pero, al no concederles voz propia, se da a entender al espectador que este grupo asiático mantiene cierto atraso cultural y social. La narrativa de la película sostiene un discurso que da como resultado una versión unilateral.

Por este motivo, *Descongélate* decepciona como obra sobre la inmigración, ya que no deja de ser una comedia española dirigida hacia un público autóctono. Este tipo de repertorio cultural funciona para que los espectadores españoles puedan reírse sobre situaciones cotidianas sin afrontar ni resolver los problemas de integración a los que se enfrenta la sociedad. La elección de Loles León para el papel de Katy muestra rigidez hacia los cambios culturales que representan los inmigrantes nuevos. Loles León es una actriz emblemática a la que los espectadores suelen asociar con grato recuerdo a «la Movida española» de los años ochenta. El empleo de esta actriz, protagonista de distintos papeles humorísticos del cine de Pedro Almodóvar, es un mecanismo nostálgico de lo que significa ser español en un movimiento contracultural. Su papel cómico en *Descongélate* ironiza sobre una personalidad castiza pero ignora cualquier dificultad cultural con la otredad. De hecho, este intento hacia el humor como herramienta artística en la narrativa resulta artificial para entender más a fondo cuál es la transformación cultural emergente en España.

La película no llega a reivindicar una imagen transcultural. El guion reconoce la presencia del Otro como representación verosímil, pero obvia el punto de vista que pueda ofrecer esta otredad. Sin duda el personaje de Loles León crea un efecto cómico al mostrar su incapacidad de relacionarse de un modo políticamente correcto con los cambios sociales en España. La actriz retrata con eficacia a esta mujer neurótica y entretiene al espectador de tal manera que pueda olvidar sus problemas diarios. Esa es precisamente su función, entretener al público para que esté a gusto, tal y como sugiere el título de la película, *Descongélate*, que podría referirse a la necesidad de los españoles de relajarse emocionalmente ante la llegada de nueva gente extraeuropea. Sin embargo, no podemos perder de vista que esta comicidad se logra a costa de bromas sobre unos inmigrantes que están en segundo plano.

Curiosamente, el recurso casi sistemático del humor muestra que los realizadores no abandonan aspectos convencionales del cine español en esta película. Desde un punto de vista socio-histórico, el personaje de Loles León representa una generación castiza que acepta la presencia multicultural a través de situaciones ridiculizadas de la

otredad. La película no exige un compromiso social por parte del espectador para comprender al Otro inmigrante en España, solo espera su participación como consumidor de una comedia de corral. La escena más absurda en *Descongélate* que deja ver los cambios culturales en la sociedad española es la escena en que Katy está tomando clases de danza del vientre. Ella participa en un espectáculo de carácter oriental, al aire libre en una plaza de Lavapiés. Los directores optan por representar al Otro a través de la imagen folclórica y exótica de la profesora, con un colorido traje que resalta su cuerpo llamativo, mientras imparte una clase de baile a sus vecinos occidentales.⁸⁸ Los figurantes en la periferia de la escena son algunos hombres inmigrantes anónimos sentados en la plaza y el espectador supone que representan a otros vecinos de Lavapiés. Sin embargo, la cámara solo se centra en los personajes autóctonos que están bailando en la plaza y en Katy como protagonista central. La escena subraya que el yo español está integrado públicamente en la cultura foránea a través del cuerpo y el baile mientras los inmigrantes, esos figurantes desconocidos en el margen de la imagen, asumen una distancia física y se mantienen en la periferia de la historia en *Descongélate*.⁸⁹ La consecuencia es que el Otro se ve representado como anónimo y aislado desde la mirada de la sociedad española.

El significado de la danza del vientre, donde la cámara enfoca en mayoritariamente el cuerpo occidental de Katy ocupando un espacio público, revela una visión parcial y poco crítica de la realidad dentro de España.⁹⁰ Quien domina aquí es la protagonista española cuya integración a la cultura del Otro se limita a un clase de baile; no hay en cambio otro modelo en la película que deje incorporarse al Otro inmigrante a la vida de los españoles. Además, es irónico que el encuentro cultural ocurra a través de una actividad corporal, porque los cuerpos de los personajes y los figurantes mantienen una distancia física que es significativa, con el objetivo de marcar el espacio entre todos. David Conte cree que este tipo de perspectiva está construida y «queda obviada, recalcando por el contrario una presencia aislada e ignorada (2010: 49)». Tanto en el uso de los cuerpos españoles (mujeres, jóvenes, gente mayor) como en el empleo de las miradas, se mantiene una distancia notable entre el protagonista español y los personajes no españoles. Algunos guiones reconocen un cierto multiculturalismo superficial por parte de los protagonistas españoles, pero evitan cualquier mezcla de

⁸⁸ Véase mi foto imagen número 2 en el anexo.

⁸⁹ Véase mi foto imagen número 3 en el anexo.

⁹⁰ Véase mi foto imagen número 4 en el anexo.

integración social, entre el español y el Otro. En palabras de C. Barker: «El multiculturalismo tiene como objetivo celebrar la diferencia. Sin embargo, el proceso de conectar las culturas puede pasar por alto dimensiones de poder. Las experiencias del día a día, relacionadas con la vivienda, el empleo (...) se pueden escapar a la vista (mi traducción)».⁹¹ Ayaso y Sabroso aplican esta estrategia cultural parcial.

En este proceso de representación de una realidad actual, los directores han perdido una oportunidad tremenda en su contribución cultural al ignorar el complejo mundo de los residentes inmigrantes en Lavapiés. La versión de multiculturalismo que promueven, carece de una valoración por parte del Otro ya que se le deja al margen de una responsabilidad de participación activa. Falta la enunciación de la otredad, como señala Cristina Martínez-Carazo: «una deficiencia clave del cine español centrado en la inmigración es la inexistencia de textos fílmicos creados desde el punto de vista del inmigrante (2010: 188)». Lo curioso en el caso de Ayaso y Sabroso es que el sentimiento humanitario se convierte en una distancia iniciada por los propios realizadores. Algunos académicos justifican en cierta medida esta mirada de los cineastas españoles dada la dificultad que entraña crear imágenes adecuadas del inmigrante. Es mucho más complejo entender a un desconocido que procede de una cultura extranjera. Un reto básico puede ser cómo transmitir a los españoles, y a los que nunca han estado fuera de su país, la vida de los inmigrantes que llegan a instalarse en su vecindario. José María Aguilar considera los retos de los inmigrantes como una experiencia única que mucha gente desconoce:

No es posible entender ni las migraciones ni al inmigrante teniendo en cuenta sólo su vida aquí [en España]. Hay que tener en cuenta su origen y su estrecha vinculación con él. Los inmigrantes son personas entre mundos geopolíticos diversos, habitantes entre varias sociedades y culturas. Algunos hablan ya de “transmigrantes” para definir a los que desarrollan y mantienen relaciones múltiples que pasan por encima de las fronteras (2006: 559).

Los directores de *Descongélate* reconocen diferencias culturales existentes como parte de una sociedad moderna y tienen la inteligencia de proyectar el vecindario de Lavapiés como parte de una España cambiante. Sin embargo, rodar en este espacio históricamente ligado al desplazamiento parece insuficiente para entender las cuestiones que atañen a la multiculturalidad. La aproximación hacia el inmigrante extraeuropeo

⁹¹ Cita original: «Multiculturalism aims to celebrate difference. However, the process of relativizing cultures can overlook dimensions of power. Day-to-day experiences related to housing, employment (...) may slip from view (Barker 2008: 453)».

como decorado es un acercamiento tópico que evita explorar el mundo interior del Otro. *Descongélate* presenta carencias en el discurso cinematográfico de la inmigración en España. Solamente retrata una cierta ignorancia defensiva de algunos ciudadanos españoles pero no muestra el mismo interés por los inmigrantes vecinos legítimos de Lavapiés como protagonistas. Quizá decepciona esta narrativa por su empleo convencional de actores cómicos con una reputación familiar para el espectador pero sin destacar el talento de un actor desconocido ni crear un perfil mayor y sustantivo del inmigrante. El equipo de Dunia Ayaso y Félix Sabroso refleja una estética del cine español que, según el pensamiento de P. Thibaudeau, pese a la intención de proyectar su narrativa como una comedia de problemas sociales, no logra crear una obra cultural progresista en su gestión artística:

(...) cierto es que los cineastas españoles son prudentes, y pocos adoptan posturas radicales como, por ejemplo, confiar la interpretación de primeros papeles a actores totalmente desconocidos o a no profesionales (...) Hemos visto que las películas españolas utilizan un modelo narrativo basado más en la demostración que en la mostración y que los procedimientos de captación están eclipsados por las necesidades de la eficacia del discurso y del encadenamiento de la causalidad (2007: 240).

El resultado es que la narrativa de esta película no convence de la necesidad de una política de integración donde la presencia permanente de inmigrantes beneficie a la sociedad a largo plazo. B. Zecchi confirma que este tipo de cine caracteriza varias producciones del primer lustro del nuevo siglo en las cuales ella observa: «un intento de exorcizar los procesos de asimilación del Otro (2010: 171)». La mirada española domina la perspectiva hacia la imagen del sujeto inmigrante en este caso.

3.4 *El próximo Oriente*: Rescate de la mujer subalterna en España

Mientras que *Descóngelate* se centra en la mujer española que asume la inmigración como parte de su identidad, la producción de Fernando Colomo, *El próximo Oriente*, repite este pretexto con su protagonista español masculino. En esta película, el hombre español se siente tan adaptado a la nueva realidad multicultural que Colomo introduce otra clave curiosa del cine español, la victimización de la mujer inmigrante, que aparece en el imaginario español como «aquella que visualiza la mayor

amenaza a la identidad cultural y a las formas de vida del occidente europeo (M. Iglesias 2010: 21). Mientras que en *Descongélate* se proyecta una imagen generalizada del inmigrante marginalizado como víctima impotente (sin distinción de género), Colomo se acerca específicamente a la situación de la mujer inmigrante como una víctima del conflicto cultural; precisamente es el protagonista masculino, Caín, quien interviene para rescatar a la mujer inmigrante subalterna que está en apuros debido a un embarazo inesperado. A Colomo le interesa crear una historia de ficción en una España que ve con buenos ojos al español que cambia ante la realidad cotidiana de una presencia migratoria. Además, otra curiosidad en *El próximo Oriente* es que Colomo no considera la dimensión poscolonial de los sujetos inmigrantes que él supone representar. C. Martínez-Carazo recoge el pensamiento de Gaytari Spivak, quien considera que nos enfrentamos a una difusión de proyecto poscolonial, y señala la inquietud de esta autora por este tipo de representación:

Más aún, Spivak considera que el propio acto de representar la otredad es de por sí colonizador. Su crítica no se limita a textos creados desde posiciones hegemónicas sino que alude también a las implicaciones que tiene dotar de voz al sujeto postcolonial ya que lleva a considerarlo como un token, como un símbolo del otro (buscar cita), que permite al grupo dominante tranquilizar su conciencia porque este otro ya queda representado (2010: 188).

Colomo empieza su narración con un protagonista español de nombre cristiano, Caín, que trabaja como carnicero en Lavapiés, rodeado por vecinos inmigrantes. Caín se encuentra solo, sin padres u otros familiares excepto un hermano con otro nombre cristiano, Abel, que parece poseer todo lo que Caín envidia: es atractivo físicamente, delgado, seductor, está casado y tiene dos hijas. Caín descubre que Abel ha dejado embarazada a Aisha, una vecina hija de inmigrantes procedentes de Bangladesh y de religión musulmana. El personaje de Aisha, como inmigrante de una segunda generación sirve de metáfora para la hibridez de distintas culturas en España. A través de una historia de amor se exploran las diferencias que existen entre la ciudadanía española y el Otro musulmán. Colomo es prudente al proyectar este amor que entretiene a los espectadores para mostrar que los valores modernos identificados con la herencia cristiana se diferencian de aquellos de los recién llegados musulmanes. Caín sorprende a todos cuando decide hacerse pasar por el padre y asumir el mantenimiento y la educación del bebé. La película mezcla distintas culturas en una historia donde el personaje principal intenta incorporarse al mundo del inmigrante, mostrando de nuevo la tendencia al buenismo ya comentada al ponerse del lado de la víctima.

Otra peculiaridad en esta obra es que el director usa la infraestructura arquitectónica del barrio de Lavapiés como decorado para dar un toque realista a una historia de amor improbable. Este encuentro multicultural se desarrolla de manera eficaz en Lavapiés basándose en un malentendido por parte del protagonista. Sin embargo, Aisha no está enamorada de Caín. Esta seducción incoherente es otra estrategia común que Thibaudeau observa en este tipo de cine: los elementos románticos permiten mantener la atención del espectador en una narrativa que aborda realidades duras: «La problemática social, aunque esencial (...) es mantenida así en un segundo plano, como atenuada por un asunto de orden más íntimo e individual que parece justificar con legitimidad el hecho de hacer cine (Thibaudeau 2007: 239)». Curiosamente, Colomo presume que la integración de los distintos grupos de vecinos, autóctonos y extranjeros, es un hecho indiscutible y cree que esto le permite no tener en cuenta la dificultad de las situaciones reales. Al contrario, da prioridad a la vertiente cómica de este romance de vecindario urbano. Además, el hecho de que Caín se convierta al final al islamismo parece una muestra improbable de integración cultural entre el Uno y el Otro.

Es por tanto el hilo romántico el que oculta las complejidades de la encrucijada entre cristianos y musulmanas. Colomo transmite que el valor cristiano conlleva una aproximación democrática (por su actitud liberal) hacia otras culturas, mientras que los valores islamistas que mantienen algunos inmigrantes parecen negar la posibilidad de integración en España, como ejemplifica la escena del desmayo físico del padre de Aisha, un hombre mayor arropado por su religión. Este hombre debe ser trasladado al hospital en estado de coma, lo que no permite a este inmigrante tener voz. Relegado el mayor obstáculo a un segundo plano, se evita de forma eficaz una confrontación cultural. La «eliminación» del padre musulmán permite así que los protagonistas, que representan una nueva generación en la sociedad española, puedan negociar los términos de convivencia.

Colomo lleva a cabo un desarrollo de la trama que sugiere que ambos protagonistas se necesitan el uno al otro. La representación de cada personaje es reveladora. Detrás de la aceptación de Caín de una cultura contemporánea está el deseo de incorporarse a una familia, estructura social de la cual carece. El personaje representa a un buen hombre cristiano, con culpa moral, que se involucra en un acto de caridad para salvar a una mujer asiática. Aisha, por su parte, representa dos imágenes potentes en el discurso sobre el Otro: la de inmigrante y la de mujer. Se enfrenta a una situación apremiante a causa de los anticuados valores de género y de sumisión a la figura paterna

que impone la religión musulmana en una sociedad occidental. Este personaje forma parte del prototipo de la imagen de la mujer migrante en España, que está configurada por todo un entramado simbólico alimentado por estereotipos negativos, según el análisis de Isabel Holgado:

El discurso predominante parece concluir que las mujeres migrantes no comunitarias pertenecen a culturas de género atrasadas, inferiores moralmente respecto a las mujeres occidentales (dependientes, pasivas, sumisas, con la mujer musulmana como paradigma de esta dogma) o bien son siempre víctimas: víctimas de violencia marital, de su cultura y religión, de voluntades ajenas, de engaño, de tráfico de personas, de explotación sexual (En: Calvo Salvador et al 2006: 185).

El personaje de Aisha en *El próximo Oriente* proviene de una familia religiosa y tradicional que se encuentra en un país donde el Estado legisla una cultura laica y de igualdad de género. Por tanto, la narrativa de la película obliga al espectador a considerar los valores del Otro como unas normas sociales incompatibles con la sociedad española. No obstante, salvar el honor de una mujer embarazada casándose con ella tampoco parece ser una solución feminista por parte del protagonista español. El imaginario del director presenta a Caín como héroe de la narrativa mientras que la mujer inmigrante es la víctima.

Esta mirada revela una clave general repetida en el cine español, que encuentra cómodo representar al otro con «benevolencia y simpatía tanto a nivel argumental como formal (Herrera 2007: 474)». En la narrativa de Colomo este trato de benevolencia es apoyado por un contexto multicultural para el que el protagonista se convierte en héroe al rescatar a Aisha casándose con ella. Literalmente se rescata su honor y simbólicamente se la rescata de una cultura atrasada. La escena de la boda negociada entre Caín y Aisha mezcla elementos de varias culturas minimizando la problemática realidad de la inmigración a base de tópicos: la alegría que el espectador siente con el uso de música peruana y los vestidos orientales de colores espléndidos relegan la problemática mirada del español hacia el Otro.

El espacio elegido para esta boda es el patio de una corrala del barrio de Lavapiés: un estilo de arquitectura urbana característico de Madrid. Aunque no convence al espectador crítico, Colomo rueda esta escena de la boda para mostrar la posibilidad de los cambios sociales en España. De nuevo las convenciones tradicionales triunfan en esta representación. Caín se casa con Aisha en una ceremonia muy colorida, en un patio de una corrala de Lavapiés, una vivienda representativa del espacio compartido entre inmigrantes y españoles. Colomo asigna un papel alegre y festivo a un

espacio que, históricamente, se ha considerado representativo de la marginalidad. A pesar del estereotipo hay que reconocer que la presencia festiva de una multitud de invitados y vecinos dentro de la corrala es una imagen muy distinta a la que el espectador español está acostumbrado a ver en el cine. La corrala está decorada al estilo oriental desde la mirada española del director: con flores, cortinas largas, gente vestida con trajes tradicionales y con música de la India.⁹² Lo único que se puede considerar español son algunos personajes, el idioma castellano que utilizan para su diálogo y la arquitectura de la corrala como parte del escenario.⁹³ Éste es un ejemplo donde se mezclan elementos de varias culturas para crear imágenes de placer visual para el espectador, aunque el mensaje de fondo de su contenido es una conclusión prudente. Falta también convencer al espectador de si los ritos y estilos orientales son imaginados o no. Los figurantes en esta escena personifican a inmigrantes procedentes de distintas culturas extranjeras a los que Colomo asigna una representación lúdica. Por ejemplo, Caín es acompañado en su entrada al patio de la corrala por una banda de músicos vestidos con trajes tradicionales de una región andina de América Latina.⁹⁴ A medida que avanza se nos muestra la presencia de otros vecinos indios que viven en la corrala. Todos estos figurantes están vestidos con trajes tradicionales folclóricos de sus países de origen para participar en una fiesta multicultural donde los ciudadanos españoles de la película están conformes y satisfechos con la integración civil que está a punto de suceder, según la narrativa de Colomo.

La presencia de esta otredad en compañía de españoles autóctonos en un espacio como la corrala convierte a Lavapiés, en ese momento, en una marca de multiculturalismo. Es decir, la imagen popular de Lavapiés como sitio de encuentro entre vecinos españoles e inmigrantes de distinto origen se celebra en *El próximo Oriente* como el auge de una nueva tendencia cultural que concurre con una moda contemporánea de la diversidad en España. Todos los personajes de la película parecen estar contentos y satisfechos por tener la oportunidad de vivir en Madrid sin que el director trate de exponer los problemas que pueden tener para integrarse. El contacto entre españoles e inmigrantes extraeuropeos ocurre en las calles de Lavapiés, un lugar urbano donde todos comparten el mismo espacio público, y la boda multicultural en una corrala da la imagen de una integración normalizada. Colomo ha rodado una ficción

⁹² Véase mi foto imagen número 5 en el anexo.

⁹³ Véase mi foto imagen número 6 en el anexo.

⁹⁴ Véase mi foto imagen número 7 en el anexo.

urbana para representar su propia utopía de la integración de culturas dentro de la sociedad española, mientras relega los problemas de la inmigración a segundo plano. David Conte resume este repertorio como «una celebración ingenua y costumbrista de la multiculturalidad castiza (2010: 52)».

Sin embargo, Colomo no descarta totalmente la realidad social de Madrid. En los títulos de crédito, el director, ejemplifica en una imagen el multiculturalismo de Lavapiés: un inmigrante subsahariano que lleva un traje tradicional, colorido y largo, y unas gafas de sol de una marca prestigiosa y que camina delante de un camión de cerveza de la compañía *Mahou*, símbolo de fabricación española.⁹⁵ Chris Barker señala que: «existe una tendencia a representar la ciudad en términos de espacios públicos más que de espacios domésticos (mi traducción)».⁹⁶ La imagen mencionada nos informa sobre las contradicciones que se encuentran en producciones españolas con índole de realismo social. Esta mezcla de distintas culturas en una misma imagen de la película, revela la confluencia del mundo a nivel local y, en menor grado, la presencia del consumismo, que ahora forma parte de la sociedad española. El espectador se enfrenta a la inmigración como un fenómeno que se convierte en las imágenes de una ciudad imaginada: El director subraya una serie de espacios de Lavapiés para resaltar la experiencia urbana: «The city is many cities (Westwood y Williams 1997: 6)», la ciudad es una multitud de ciudades. En este sentido, el título de la película habla del oriente próximo que está presente en nuestro entorno urbano, en un barrio en el mismo corazón de la ciudad de Madrid: la mezcla de dos mundos distintos en la capital española.

Tal y como ocurría en *Descongélate*, el guion de Colomo informa al espectador de que una cultura oriental, de carácter asiático, se ha incorporado a España y específicamente a un barrio urbano donde se mezclan los valores castizos con lo foráneo. Según Casimiro Toreiro, este cine español refleja una tendencia transnacional que tiene cada vez una mayor visibilidad:

(...) que por vez primera, y de una forma plenamente consciente (...) han dado espacio y palabra a una nueva realidad social propia de los tiempos de globalización, llena de ecos, lenguas y culturas diversas y que conviven (a veces no sin grandes conflictos) con los usos y costumbres españolas (2008: 502).

⁹⁵ Véase mi foto imagen número 8 en el anexo.

⁹⁶ Cita original: «There is a tendency to represent the city in terms of public spaces rather than domestic ones (Barker 2008: 404)».

En suma, es menester señalar que la producción de Fernando Colomo, como la de Dunia Ayaso y Félix Sabroso, implica que el carácter multicultural de Lavapiés tiene una presencia evidente en el espacio público. Estas dos obras contribuyen a la creación de determinadas claves culturales en el cine español reciente sobre la interpretación de la inmigración contemporánea. El empleo en concreto de Lavapiés, funciona como un símbolo cinematográfico de multiculturalismo aunque el personaje del Otro inmigrante permanece en segundo plano, sin voz propia o con poco desarrollo interior de su perfil.

3.5 Historias de amor con el sujeto inmigrante: posibilidades y decepciones

Hasta ahora hemos examinado obras donde la presencia y la voz del inmigrante subsahariano están ausentes. Sin embargo, las obras españolas que introducen el tema de la inmigración subsahariana muestran ciertas claves curiosas que tienen que ver con el género. Para analizar estas claves me gustaría examinar las historias de amor de *Las cartas de Alou*, *Bwana* y *Poniente*. Los encuentros sentimentales de estas películas transmiten códigos culturales que permiten sacar a la luz aspectos del imaginario español. Dirigiendo nuestro enfoque de la representación de un sujeto universal inmigrante a la representación del sujeto subsahariano en España, estas tres obras revelan algunas posibilidades y generan cierta decepción por el uso de un cliché empleado por sus directores: la imposibilidad del amor de una mujer española con un hombre subsahariano.

Me interesa profundizar en la trama de las películas citadas, donde se tratan cuestiones culturales relacionadas con experiencias basadas en el género. En el caso de estas tres obras hay usos específicos de los espacios y de la ubicación del cuerpo del el Uno y el Otro en la gran pantalla. En términos generales, cuando se analiza el papel del inmigrante masculino subsahariano en la gran pantalla, Isabel Santoalla distingue una característica curiosa en muchas nuevas ficciones españolas:

Los personajes masculinos étnicos todavía no han alcanzado el derecho a ocupar el centro del escenario en las narrativas del cine español. Incluso cuando son retratados

positivamente (...) sólo se les permite habitar temporalmente un espacio que, en última instancia, no les pertenece (mi traducción).⁹⁷

La presencia del Otro subsahariano masculino en los largometrajes comerciales, como es el caso de *Poniente*, es limitada porque no aparecen en el papel de protagonista. Es decir, no hay una trayectoria sólida en la que ocupen partes sustanciales de las películas, salvo en las tramas de *Las cartas de Alou* y, en menor medida, *Bwana*. El papel de la inmigrante subsahariana femenina es aún más difícil de registrar ya que apenas existe. Parece que en el cine español de esta época el hombre subsahariano actúa como eje central en la configuración del imaginario sobre la inmigración de Armendáriz, Uribe y Gutiérrez. Por este motivo, un acercamiento académico hacia los personajes subsaharianos de *Las cartas de Alou*, *Bwana* y *Poniente* nos ayudaría a entender las motivaciones para moldear la imagen de cierto tipo de inmigrante subsahariano (masculino).

Las películas analizadas en este apartado cuentan la historia del inmigrante subsahariano a partir ya de su acogida en España. Sus directores coinciden con otros directores europeos en su interés por interpretar el proceso de integración del inmigrante y muestran el desafío que supone la adaptación social, acompañado de incidentes de abuso o maltrato. Para retratar el proceso de acogida, estas producciones emplean una herramienta convencional en el cine: desarrollan una historia de amor entre un personaje español y un personaje procedente de otra cultura o relatan el impedimento de este amor. En las obras de Armendáriz, Uribe y Gutiérrez, por ejemplo, el relato romántico sirve como una manera de desenterrar los prejuicios y complejidades de la sociedad española. En *Las cartas de Alou*, el protagonista procedente de la República de Senegal se enamora de Carmen, la hija de un propietario español de un bar de Cataluña que los inmigrantes frecuentan. En *Bwana*, una familia madrileña de clase media que acude a una playa aislada de Almería para pescar y pasar el día, encuentra a un hombre subsahariano cuya patera acaba de naufragar. No se desarrolla un romance específico en la narrativa, pero sí indicios del deseo sexual de Dori, la mujer española, hacia el hombre subsahariano. La narrativa de *Poniente* evita cualquier relación sentimental entre españoles y subsaharianos y una escena en particular explica el control social que

⁹⁷ Cita original: «Ethnic masculinities have not yet gained the right to occupy the centre stage of Spanish screen narratives. Even when positively portrayed (. . .) they are only temporarily allowed to inhabit a space that, ultimately, does not belong to them (Santaolla 2006:162)».

se da para evitar cualquier contacto entre el hombre subsahariano y la mujer española. En el caso de *Poniente* se desvía la atención del espectador hacia otro romance, la historia de amor entre dos españoles, Lucía y Curro; ella nacida en Andalucía y él nacido en Suiza, hijo de españoles emigrados en los años cincuenta. Sin duda estas tres películas recurren, de una manera u otra, a las posibilidades de amor.

Muchos investigadores han señalado que, después de décadas de críticas feministas, la narrativa convencional de una relación amorosa heterosexual sigue siendo la más popular entre el público occidental. Feministas como Alexandra Kollontai y Simone de Beauvoir, según la profesora Stevi Jackson, eran muy críticas con la narrativa romántica ¿tradicional? porque la consideraban como una herramienta para justificar la subyugación de la mujer ante el hombre, algo que limitaba a la mujer a la hora de conseguir otros proyectos en su vida (Jackson 1995: 49-62). Sin embargo, la historia de amor como narrativa ha superado éstas observaciones críticas según Jackson porque vende muy bien en el mercado comercial:

A pesar de que la última parte del siglo XX nos ha ofrecido muchas posibilidades nuevas sobre cómo llevar nuestras relaciones interpersonales, el romance en sí mismo parece indestructible (...) la parafernalia de un «romance clásico» permanece tan viable comercialmente como siempre (mi traducción).⁹⁸

Desde una perspectiva financiera, los productores promueven una narrativa intercultural amorosa porque atrae el interés del potencial espectador. Es decir, existe un interés por aumentar la complejidad de esta construcción exótica de la otredad porque tiene un potencial comercial. Además, fomenta la curiosidad del imaginario español sobre la Otredad. Algunos académicos consideran que «El amor interracial tiene una relación compleja con el romance por ser algo, en cierto sentido, todavía prohibido, incluso aunque ya no esté prohibido (mi traducción)».⁹⁹ Además, estos cineastas asumen que las relaciones románticas entre españoles e inmigrantes subsaharianos se frustran, implicando trayectorias de futuro fracaso para este tipo de parejas a pesar de lo pueda emocionar al espectador la consecución de este amor: «Muchas veces la crónica de estos amores interraciales se ve oscurecida por la oposición familiar, en los dos sentidos de la relación: desde el rechazo de la familia europea, pero también desde la incompreensión de la familia del inmigrante (Monterde

⁹⁸ Cita original: «[d]espite the fact that the late twentieth-century has offered us many new possibilities for how we may conduct our interpersonal relationships, romance itself seems indestructible ... the trappings of “classic romance” [...] remain as commercially viable as ever (Jackson 1995: 45)».

⁹⁹ Cita original: «[i]nterracial love has a complex relationship with romance, being in a sense still forbidden love, even if it is no longer prohibited (Perry 1995: 173)».

2008: 206)». Incluso en películas como *Las cartas de Alou*, donde el estatus clandestino del inmigrante es la causa de la ruptura, con la consecuencia de una deportación del país, el espectador percibe que hay otros obstáculos en la relación intercultural.

En las tres narrativas que nos interesa evaluar en este apartado, el hombre español se impone como el garante del orden sexual dentro de España, una hegemonía de poder (sexual) que impide que la mujer española pueda elegir a un hombre que no sea español. Los personajes españoles intentan impedir que la mujer española elija un sujeto subsahariano como compañero sentimental (y sexual). El hombre español, con esta intervención, sirve simbólicamente en estas obras como un sustituto del Estado español y de su gestión de las políticas de inmigración que controlan las fronteras del país. Por ejemplo, los cineastas representan en estas historias este tipo de gestión a través del control policial, lo que implica que reconocen la imposibilidad de la relación intercultural.

En *Las cartas de Alou*, la relación del inmigrante, Alou, y la mujer española, Carmen, se mantiene en secreto porque el padre de la mujer española la rechazaría. Un día, Alou es detenido inesperadamente por la policía y es deportado del país. El espectador intuye que su relación ha terminado, aunque esto no sea del todo cierto, ya que Alou intenta, al final de la película, regresar a España para volver a reunirse con Carmen. La detención ocurre después de que Carmen le prometa a Alou que va a hablar con su padre para que acepte esta relación. Según Yolanda Molina Gavilán y Thomas Di Salvo:

Aunque Alou es presumiblemente detenido por la falta de un contrato de trabajo en regla, el guion apunta otra razón por la que puede haber sido deportado. Su detención sobreviene en el momento en que su relación con Carmen amenaza con convertirse en una realidad visible (mi traducción).¹⁰⁰

La relación amorosa termina antes de haber sido hecha pública y la narrativa fílmica evita así elaborar las consecuencias de esta revelación al padre de Carmen. De manera curiosa, Arméndariz propone un final abierto que evita un conflicto familiar.

Mientras que el amor en *Las cartas de Alou* se desarrolla en el tiempo, en *Bwana* aparece como un cuento efímero, ya que el romance se desarrolla en las fantasías

¹⁰⁰ Cita original: «although Alou is presumably arrested for not having an approved work contract, the film points to another reason why he must be deported. His arrest comes at the very point that his relationship with Carmen threatens to become visibly real (Molina Gavilán y Di Salvo 2001: 1)».

eróticas de la mujer española, Dori, con el hombre subsahariano, Ombasi. La narrativa evita que los sueños eróticos de Dori se conviertan en un acto sexual real, de modo similar a como se evita que Carmen se enfrente a su padre en *Las cartas de Alou*. El breve encuentro entre Ombasi, que se lanza al mar para bañarse desnudo, y Dori, que le sigue, es interrumpido por los neonazis que se acercan a la playa. Según I. Santoalla, estos personajes neonazis funcionan como un tipo de policía que controla las fronteras sexuales y raciales del Estado español (1999: 112). Tras la persecución de estos personajes a Ombasi, el espectador asume que va a ser castrado.

En estas narrativas sobre la dificultad de este tipo de amor los directores revelan al espectador unas miradas que separan al Uno y el Otro. En *Las cartas de Alou* y *Poniente* destaca el acercamiento al Otro con diálogos donde los personajes inmigrantes expresan sus emociones, ideas y preocupaciones. El resultado ha sido el empleo del cuerpo del Otro subsahariano, en la mayoría de los casos el cuerpo masculino, como accesorio en las obras fílmicas donde la narrativa evita entrar en el pasado de los inmigrantes antes de llegar a España. Otras escenas muestran imágenes del espacio privado del inmigrante, pocas veces retratado en los medios de comunicación.

Chus Gutiérrez emplea el personaje subsahariano para subrayar dos temas en *Poniente*: las condiciones laborales deplorables para el inmigrante en el sector agrario y la imposibilidad del amor interracial entre el hombre africano y la mujer española. Con la pretensión de crear una película comercial y viable, la directora determina que la relación sentimental entre los protagonistas, Lucía y Curro, sea el hilo conductor clave de la narrativa, mientras que los problemas económicos actúan como decorado, en un segundo plano.

En *Poniente* no existe una relación amorosa entre un hombre inmigrante subsahariano y una española; parece que el privilegio de amar esté reservado exclusivamente a los que pertenecen culturalmente al continente europeo. En una escena, vemos a la protagonista, Lucía, trabajando en el invernadero con otros trabajadores subsaharianos. Se le acerca Chad, un inmigrante subsahariano para pedirle si pueden descansar para almorzar.¹⁰¹ Lucía se da cuenta de que se ha despistado con la hora y les da permiso para que paren, pero ella se desmaya por el calor que hace dentro del invernadero. En la siguiente imagen Lucía está sentada recuperándose de su golpe de calor y Chad le entrega una botella de agua diciendo: «Menudo susto». Lucía

¹⁰¹ Véase mi foto imagen número 9 en el anexo.

empieza a reírse y a explicarle que se sentía mal en el invernadero cuando sin previo aviso aparece Paquito, el supervisor español, e interrumpe la conversación entre los dos. Chad le explica a Paquito: «Lucía no se encuentra bien». Paquito evita mirar a Chad y se dirige a Lucía: «Si no te encuentras bien deberías estar en casa». Lucía reacciona poniéndose en pie y responde con voz muy firme: «Estoy perfectamente». Paquito mira a Chad y le indica que lo siga para hacer un trabajo y los dos hombres se alejan de Lucía. A pesar de la brevedad de la escena, el hombre español interrumpe la interacción social entre la protagonista española y el subsahariano previniendo que desarrollen cualquier tipo de relación.

En el imaginario de Gutiérrez es la mujer la que tiene que hacerse consciente del sistema patriarcal en el que vive, como evidencia al mostrar que su protagonista está bajo la vigilancia social del hombre español. La realizadora se centra en elaborar el personaje de Lucía y deja de lado cualquier representación de Chad como imagen de la otredad subsahariana. En este caso, se favorece el protagonismo de la identidad e igualdad de género en detrimento del protagonismo que podría tener la identidad racial. Esta falta de desarrollo de un posible mestizaje entre el inmigrante procedente del continente africano, tanto magrebí como subsahariano, y la mujer española, ocurre también en otras partes de la narrativa de *Poniente*. En otra secuencia, dos inmigrantes magrebíes quieren entrar en un club de alterne, pero el vigilante, un hombre español, les niega la entrada. La reflexión sobre la identidad cultural se debate en varias escenas entre todos los personajes pero en lo que se refiere a la sexualidad como parte de la identidad, se presentan ciertos límites. En ningún momento se desarrolla tampoco una relación romántica entre los propios personajes inmigrantes en este entorno andaluz, excepto en algunas imágenes tomadas desde cierta distancia de familias magrebíes con sus hijos en una fiesta en la playa. Sin embargo, el guion desarrolla con mayor énfasis el amor creciente entre los personajes españoles y crea un desequilibrio en la perspectiva sobre las condiciones sociales del pueblo a favor de una mirada hegemónica española. El público se indentifica con la protagonista y, al mismo tiempo, desconoce la intimidad del inmigrante.

No hay duda de que Gutiérrez tiende a priorizar el discurso de la identidad para los protagonistas españoles y, como consecuencia, existe una exploración interesante pero superficial sobre la identidad del inmigrante. Además, Gutiérrez ha creado una imagen agradable de los personajes españoles para los espectadores ya que ha empleado actores atractivos físicamente. Estos personajes, que mantienen una actitud romántica y

pacífica mientras aumenta la tensión social en su comunidad entre los vecinos procedentes de varias culturas y países, prefieren centrarse en su propia relación sentimental. Este retrato positivo de los protagonistas españoles resulta ser un guion imperfecto si uno quiere entender el mundo del inmigrante, pero funciona bien como intriga romántica entre españoles que se enfrentan a una localidad multicultural.

3.6 *Poniente*: ¿un compromiso social que ilusiona o decepciona?

Una característica cultural de *Poniente* que la distingue de otras obras españolas de su época fue su compromiso social con la otredad a través de una reflexión parcial de la historia. La directora, Chus Gutiérrez, muestra en la película experiencias paralelas entre las migraciones de españoles en el pasado y los desplazamientos actuales de la otredad. Gutiérrez reconoce el flujo histórico de trabajadores, tanto autóctonos como extranjeros, entre fronteras españolas como una tendencia permanente. Según Barbara Zecchi, esta es una característica que destaca en el cine sobre la inmigración de mujeres directoras españolas, ya que «representan al/la inmigrante como un ser cercano y afín, pero esta afinidad desemboca en una homogeneización de la experiencia femenina que ignora y elimina la diferencia racial (2010: 167)». Zecchi piensa que esto es más obvio en el caso de *Poniente* puesto que «dicha identificación entre el español y el Otro/la Otra y dicha homogeneización (...) prescinden del género sexual y abarcan a todo ser humano (...) porque, afirma la directora, "todos somos inmigrantes" (2010: 171)».

La directora de *Poniente* utiliza varios símbolos para mostrar esta homogeneización universal, poniendo de relieve la relación cívica entre las distintas culturas dentro de la sociedad española. En las primeras secuencias de la película, rodada en una escuela infantil de Madrid, la cámara muestra a dos niños abrazándose. Cuando el maestro les pregunta qué es lo que hacen, uno de los niños contesta: «Nos amamos». Gutiérrez repite este tipo de buenos sentimientos de la humanidad en su largometraje como una clave de un compromiso social posible en España. Dando esa imagen positiva del lado universal entre el Uno y el Otro sugiere que la solidaridad homogénea mostrada en un centro cosmopolita puede ser transferida a lugares conflictivos como los de las costas andaluzas que la película nos enseña. En

contraposición al mundo infantil, Gutiérrez muestra un mundo donde muchos adultos se muestran ansiosos por la convivencia desigual entre los vecinos. Los personajes de la película pertenecientes al sector agrario marcan las diferencias entre el Norte y el Sur, entre el Uno español y el Otro inmigrante, con un debate duro. La desigualdad humana en *Poniente*, está claramente localizada en la costa andaluza ya que, según la narrativa de Gutiérrez, estos españoles no saben mostrar mucha empatía con las circunstancias apremiantes de los recién llegados.

Sin embargo, Gutiérrez inicia un interesante viaje histórico de auto-reflexión que no estaba presente en *Las cartas de Alou* o en *Bwana* y, en él, critica la frágil memoria de los españoles, que parecen haber olvidado que sus antepasados también tuvieron que desplazarse bajo circunstancias duras y complicadas. Se refiere, principalmente, a los españoles cuyos familiares fueron exiliados políticos o emigrantes laborales durante el siglo XX. José Enrique Monterde explica que:

las especiales circunstancias del régimen político español redujo sensiblemente su impacto en la producción cinematográfica, hasta el punto que en el franquismo apenas encontramos testimonios fílmicos. (...) Tras la muerte de Franco, el fenómeno migratorio ya había cesado prácticamente, de forma que tardaría años en retomarse, con una voluntad de rememorar el pasado más o menos reciente (2008: 30).

La complejidad del ciudadano español se encuentra en sus raíces itinerantes, según el guion de Gutiérrez, lo que le obliga a hacer una evaluación sobre qué significa la identidad nacional en un mundo donde muchos desplazamientos de personas continúan produciéndose diariamente. El guion homogeneizante de Gutiérrez implica una comparación entre la situación de los ciudadanos españoles que emigraron a otros países europeos durante los años cincuenta y sesenta y la situación de los inmigrantes recién llegados a España. Gutiérrez sugiere que el dolor y el miedo sentido por muchos de estos emigrantes españoles en su momento es todavía un factor de peso en la vida de los españoles retornados y que todavía puede producir lágrimas a los que recuerdan sus condiciones vitales apremiantes durante aquella época. El espectador presencia como el personaje del propietario del chiringuito de la playa, emigrante durante los años de la posguerra, rompe a llorar cuando ve las imágenes de la emigración fuera de España, acompañado de una banda sonora lenta y triste. En otra secuencia similar, el espectador mira desde la perspectiva de la cámara dentro de una chabola donde un inmigrante magrebí está llorando a escondidas en su cama. El rechazo que siente este joven de la sociedad española y que produce un desarraigo cultural, parece ser una característica universal del ser humano que emigra hacia otros lugares desconocidos.

Este carácter reflexivo de la obra de Gutiérrez también señala que este dolor oculto dentro de la identidad de uno resulta «del miedo a mirar y verse reconocido, porque lo que quiere esa gente es ser feliz, encontrar a alguien que los quiera y tener un futuro (Caparrós-Lera 2005: 204)». Sin embargo, resulta difícil determinar si estos sentimientos son exclusivos de las personas que han vivido una experiencia de migración forzada. Parece que también pueden proceder de traslados internacionales iniciados desde una voluntad libre. Por ejemplo, la experiencia personal vivida por Gutiérrez durante sus estancias en países anglosajones la obligó a evaluar su propia cultura y la llevó a tener una actitud más crítica hacia el movimiento de personas entre fronteras. Ella reconoce su propia experiencia con el desplazamiento al hacer cine con temas sociales con un enfoque social:

Yo creo que es también mi capacidad de meterme en mundos diferentes (...). Creo que tengo la capacidad de ser muy receptiva a lo diferente. Que alguien sea diferente a mí es lo que más interés me suscita en el mundo. Quizás porque nací en Granada, a los ocho años me mudé a Madrid y tuve que adaptarme a una ciudad enorme, a los diecisiete me fui a Londres, estuve un año y volví, a los veintiuno fui a Nueva York (Cami-Vela 2005: 91).

Gutiérrez parece asumir que la integración multicultural de la sociedad andaluza se debe a un proceso de globalización causado por políticas neoliberales, sin considerar los efectos de una historia colonial devastadora. En otras palabras, no queda claro que los elementos de juicio que usa en su aproximación para entender las relaciones sociales entre distintos grupos culturales sean suficientes, ya que se limita a definir el desplazamiento de los pueblos como un fenómeno económico de globalización; hasta las migraciones de los españoles a otros países europeos bajo las duras circunstancias políticas del franquismo fueron, desde su perspectiva, básicamente necesidades económicas, según lo describe unos de sus personajes españoles en *Poniente*. Su película funciona bien como un espejo del tiempo presente, donde se reflejan los efectos de una política neo-liberal asociada a la globalización (es decir, una presencia mínima del Estado) que en la práctica tiene como consecuencia una manipulación de ciertos poderes laborales y financieros que desfavorecen a la otredad. Gutiérrez prefiere destacar este tipo de problemas como un tema universal y en los extras de la edición en DVD de *Poniente* se puede leer sobre la globalización: «En este planeta azul sobre el cual se adivina que hay parte habitable, el grupo más pequeño de ésta, quiere manipular al más grande a su imagen. Sobre esta minoría destaca la inexistencia de solidaridad entre sus habitantes (Gutiérrez, *Poniente*, DVD)». La filosofía de Gutiérrez resulta algo

limitada al evitar explicar si los personajes de su película pueden transformarse en seres representantes de una cultura híbrida o si pueden transformar algún aspecto de la sociedad española a través del diálogo.

Otra aspecto curioso del pensamiento de Gutiérrez es una bondad universal que evita una reflexión histórica del Otro procedente de tierras subsaharianas (aunque sí permite una explicación de la relación española-magrebí). A pesar de la crítica hacia la propia historia española, no lleva a cabo una reflexión profunda sobre el pasado de los inmigrantes que se representan en *Poniente*. No incluye estos lugares denominados como subsaharianos, ex-colonias europeas, como otro elemento de debate en su película. Además, el sujeto subsahariano tiene una presencia menor en *Poniente*. Del elenco de actores que interpretan a los personajes subsaharianos solo aparece en los créditos finales de la película Eric M'Barlishimdim, que interpreta el papel menor de Chad, un trabajador del invernadero, y que es un personaje que se distingue más por su físico llamativo que por sus ideas. No hay mención del otro personaje subsahariano que tiene voz en *Poniente* y que fue empleado como extra en la película. Se trata de un personaje sin nombre que aparece en una secuencia junto a un grupo de trabajadores indignados gritando: «A los agricultores les interesan que seamos ilegales – así nos cogen y sueltan cuando quieren». Resulta irónico que esta frase, aplicada a las condiciones laborales agrarias, podría aplicarse también al trato que recibe en el cine, ya que solo se le otorga un papel corto y sin un reconocimiento propio como el que se da a otros actores.

A pesar de ser esta una secuencia corta, el comentario sobre las circunstancias laborales en España desvela una realidad poco discutida en los medios de comunicación: la discriminación económica de los inmigrantes subsaharianos. Sin embargo Gutiérrez solo aprovecha esta escena para dar una pincelada sobre la marginalidad social en un contexto económico, evitando dar más peso intelectual a un debate que busque políticas alternativas de integración social para los inmigrantes. Gutiérrez elude por tanto debatir sobre uno de los retos más grandes, según las observaciones de María Jesús Criado: la exclusión social del inmigrante subsahariano de la sociedad española. Esta autora sostiene que la participación de los inmigrantes en la economía española es, en realidad, vista como insuficiente para tener un intercambio cultural significativo y opina que el trabajo profesional del inmigrante no le garantiza una integración completa en la estructura social (Criado 2001: 384). Esta falta de

integración aporta una nota de pesimismo a la película de Gutiérrez, puesto que desemboca en secuencias de violencia entre los diferentes grupos culturales.

Con la presencia de inmigrantes subsaharianos en España resulta llamativo que pocos españoles parezcan entender el proceso de adaptación cultural para estos recién llegados (ibíd). Y Gutiérrez parece haber perdido una oportunidad para profundizar en un tema delicado pero importante para la comunidad subsahariana en España. Según una encuesta del Instituto de Estudios Sociales Avanzados, la sociedad española «reconoce la aportación de los inmigrantes a la marcha de la economía (Pérez Yruela 2008: 273)». Sin embargo, se recogieron también opiniones distintas sobre la aportación cultural de los inmigrantes a España:

Los encuestados están divididos entre los que consideran que los inmigrantes instalados en España contribuyen mucho o bastante a enriquecer la cultura española (43,2%) y los que opinan que éstos contribuyen poco o nada (46,8%). El carácter reciente de los procesos migratorios hace que dicha aportación no sea todavía muy visible en caso de que la hubiese (ibíd: 276).

María Jesús Criado supone que esta discrepancia refleja una tendencia a identificar a los inmigrantes de manera superficial y solo por conceptos generalizados como su nacionalidad. Sin embargo, lo curioso es que no existe en realidad una nacionalidad subsahariana, lo cual demuestra una laguna básica en la comprensión de la inmigración subsahariana. Criado señala que muchos españoles consideran al inmigrante subsahariano como parte de un colectivo sin considerar sus características individuales y que, en consecuencia, el inmigrante en España se enfrenta al hecho de que le quiten su identidad histórica particular desde el principio de su acogida. Es decir, que el inmigrante puede ser reconocido por su lugar de procedencia pero hay limitaciones de hasta qué punto un español quiere conocer otras dimensiones de la otredad. En el caso de los que llegan en patera a España desde tierras africanas, se denomina a los de raza negra automáticamente con el término de subsaharianos sin tener en cuenta la gran diversidad cultural entre ellos: se olvida su historia particular marcada por su condición poscolonial. Esto empieza a explicar porque el empleo de narrativas didácticas es atractivo para realizadores que se interesan por temas sociales poco conocidos por el público español en general.

Criado califica la construcción de la otredad subsahariana como una estética accesible que se mantiene de forma artificial. Una imagen sencilla y estereotipada puede ser muy atractiva para muchos españoles sin que se considere necesario entender las dimensiones analíticas de las diferencias culturales entre el Uno y el Otro. Esto crea

una expectativa incierta sobre la integración de los inmigrantes subsaharianos a largo plazo: ¿cuáles son las esperanzas de que el sujeto subsahariano se instale en España? Según Criado, los inmigrantes subsaharianos tienen que adaptarse al imaginario de los españoles; es decir, una mayoría de españoles obliga a los recién llegados a reconstruir una identidad que es superficialmente un contexto subsahariano. Solo parece aceptárseles cuando un inmigrante es percibido como buena persona y como alguien que respeta unas normas culturales europeas. El espacio de adaptación individual del inmigrante es un reto poco entendido por el público general en España como demuestran las diversas producciones españolas. Todos los recién llegados en patera tienen que compartir las mismas estructuras de acogida, a veces de carácter aleatorio, que los otros recién llegados. Según Criado, las experiencias del recién llegado se pueden interpretar en unas dimensiones generalizadas:

En ese proceso [de adaptación colectiva] los grupos de inmigrantes tienden a reproducir el modo de vida propio de la comunidad de origen que se ve realzada en la distancia. Muchos de los aspectos de la vida cotidiana en dichas comunidades se idealizan, reduciéndose también las tensiones, los conflictos y las desigualdades existentes; todo ello forma parte de un proceso de construcción social por el que el lugar de origen se convierte en la imagen del «paraíso perdido», fuertemente idealizado y alejado de la realidad (2001: 384).

Este intento por parte de muchos inmigrantes subsaharianos por reforzar cuestiones de identidad relacionadas con su vida anterior es un patrón conocido por algunos españoles, miembros de generaciones ya mayores, que fueron ellos mismos emigrantes de España hacia otros lugares durante el siglo XX, tal y como nos recuerda Gutiérrez en *Poniente*. Su experiencia como otredad puede ser relevante para entender la de los inmigrantes recientes en España.

Sin embargo, como ya hemos señalado, Gutiérrez relega en *Poniente* el debate sobre la inmigración para dedicarse a la trama romántica de su película. Durante las secuencias finales la motivación amorosa entre Lucía y Curro domina cualquier intento de involucrarse en los problemas sociales de su comunidad. Cuando estallan los disturbios violentos entre los vecinos Lucía sale a buscar a Curro, dejando a su hija en casa en una potencial situación de peligro y no interesándose por nada más que por encontrar a su amante Curro. Durante la búsqueda de su amado, Lucía encuentra a su tío sólo y llorando en un bar de copas debido a que ha perdido a su propio hijo. Enfrentado con esta tragedia ella se atreve a preguntarle por el paradero de Curro sin mostrar mucho interés en consolar a su familiar. Es decir, la buena actitud de una mujer

española ante la multiculturalidad desaparece como actividad política a favor del amor con otro español.

La historia de amor de la mujer protagonista que ha sobrevivido al caos social en su entorno sugiere un falso valor: que la capacidad de amar a su pareja supera el complejo discurso de las relaciones de poder y de identidad. Lucía es premiada con la recuperación de su amante a pesar de la dureza que impone una economía globalizada. Además, el espacio donde ella encuentra a Curro, en la playa, es retratado como un lugar abierto y natural. Es decir, desde el punto de vista de Gutiérrez, implica una posibilidad de volver a empezar. La playa costera funciona como una utopía para crear nuevas vidas puesto que no impone barreras: allí enfrente del mar se encuentra una fuente de vida nueva. Pero esa misma costa española de la que Gutiérrez nos muestra imágenes tiene otro significado para el inmigrante. Al final de la película el espectador asiste a la escena en la que un colectivo de inmigrantes va caminando con sus pertenencias, al lado de la costa, sin un destino fijo, mientras sus vecinos españoles continúan ocupando el espacio que ellos acaban de abandonar.¹⁰² Al mismo tiempo que Lucía se enfrenta a la posibilidad de recuperar su vida personal a corto plazo, los inmigrantes tienen que asumir otra decepción de expulsión y mantenerse al margen de la sociedad. El espacio costero genera así preguntas al espectador sobre las migraciones de personas: ¿es verdad que la actitud de la mayoría de los españoles da como resultado la expulsión de todos los inmigrantes, como insinúa Gutiérrez? ¿Cómo negocian un compromiso social con los que se quedan en el pueblo costero? ¿Cómo salvan los personajes el discurso entre el uno y la otredad? A pesar de su elaborado comienzo, Gutiérrez propone un final abrupto y sin respuestas claras, donde los inmigrantes figuran en un estado permanente de marginalidad. Al relegar a un segundo plano los problemas sociales se facilita que un público poco crítico considere *Poniente* como si fuera solamente un culebrón andaluz. Sin embargo, el trabajo de Gutiérrez merece ser evaluado en el contexto del cine actual sobre la inmigración. Gutiérrez argumenta sobre su trabajo:

Las películas no son ambientes agradables... sí que me planteo cosas que antes no hacía, como la responsabilidad de hacer una película, el dinero que supone, si realmente la historia que cuentas aporta algo. Tienes que contar lo que te apetece contar, ¿no? Pero la verdad es que el cine es como una droga, cuando tienes que hacerlo, tienes que hacerlo. Se te olvidan todas las justificaciones. Tienes un deseo y tienes que hacerlo realidad (Cami-Vela 2005: 93).

¹⁰² Véase mi foto imagen número 10 en el anexo.

Ella no pretende saberlo todo cuando se trata de rodar sobre la experiencia migratoria. La película de Gutiérrez se diferencia de otras producciones contemporáneas sobre la inmigración en España. Por ejemplo, su narrativa excluye un romance con el hombre negro. Por un lado, Gutiérrez rechaza la construcción de inmigrantes exóticos, evitando relaciones amorosas y escenas de sexo; por otro lado, evita un tópico fácil cuando intenta evadir alianzas cómodas entre el hombre inmigrante y la mujer española. Se puede apreciar que ha evitado este tópico y hasta considerarlo como innovador, ya que la directora hace lo contrario de muchas producciones cinematográficas en España, al mostrar el cuerpo herido del amante español como un símbolo de la propia experiencia migratoria de muchos españoles.¹⁰³ El cuerpo dolido de un hombre español simboliza una identidad imperfecta.

La ironía es que Curro fue atacado por sus compatriotas, que iniciaron actos violentos en el pueblo en contra de los derechos exigidos por los inmigrantes, sin reconocer el legado de emigración que forma parte de la narración de sus propias familias. Gutiérrez equipara al colectivo de inmigrantes con los españoles que tuvieron que emigrar de su España natal a otros lugares durante la época del régimen franquista, pero nos muestra cómo a muchos autóctonos les cuesta reconocer su propia historia nacional. El desacuerdo entre el Uno y el Otro surge en esta película por una disputa laboral pocas veces vista en la pantalla grande española. Hacia el final de la película, el discurso sobre las relaciones de poder entre el Uno y el Otro recae en la desconfianza y desemboca en una confrontación violenta. Gutiérrez destaca la exigencia por parte de los inmigrantes, desde su espacio al margen de la sociedad, de derechos laborales y de una reconfiguración del espacio cultural en la sociedad de acogida.¹⁰⁴ Según la investigación de la profesora Ana María López Sala sobre la experiencia trabajadora en la comunidad de migrantes:

Los extranjeros que residen en los países occidentales han ido conquistando progresivamente un catálogo de derechos que previamente sólo eran disfrutados por los nacionales. Esto les ha concedido un estatus especial, así como una pertenencia parcial que, en cierta medida, los equipara con los ciudadanos sin llegar a hacer de ellos miembros de pleno derecho de la comunidad política. La hibridación de la identidad se ha extendido, asimismo, a la esfera de las afiliaciones políticas generando formas de pertenencia múltiples o compartidas (2005: 131).

¹⁰³ Véase mi foto imagen número 11 en el anexo.

¹⁰⁴ La película de Chus Gutiérrez, *Retorno a Hansala* (2009), que sí se lleva el relato, el rodaje y la perspectiva al espacio del otro, el Marruecos interior, empobrecido y abandonado.

Parece que la representación del inmigrante como trabajador exige una revisión de estructuras legales y llega a cuestionar el funcionamiento actual del sistema estado-nación. La relación en la actualidad entre el español y el Otro refleja este reto de cambio: hay una ansiedad implícita que articula Gutiérrez sobre la presencia de inmigrantes sin que su película proponga ideas alternativas que ayuden a entender la integración más a fondo. El contexto de estas películas españolas fomenta unas consideraciones homogeneizantes de una comunidad globalizada dentro del contexto español.

3.7 *Extranjeras*: no-ficción y construcciones de la mujer inmigrante

Las producciones españolas analizadas en las secciones anteriores de este capítulo, ofrecen un marco de referencia sobre la representación del inmigrante subsahariano en las ficciones españolas. Sin embargo, *Extranjeras*, el documental sobre la otredad no europea de la realizadora Helena Taberna y la guionista Charo Martínez Pomar, se diferencia de ellas, puesto que se centra en el contexto de la inmigración femenina en la Comunidad de Madrid. La obra de Taberna intenta representar la realidad urbana de las mujeres inmigrantes en España en vez de recurrir a una ficción, como los directores españoles evaluados anteriormente. Consciente de la transformación inminente de la sociedad, Taberna fue grabando las historias de distintas mujeres inmigrantes ante una cámara. Nos interesa evaluar la representación de estas mujeres subsaharianas que actúan como protagonistas en el documental.

Según Anne-Marie Jolivet, Taberna es parte de un grupo de nuevos cineastas en el cine español que han empezado a potenciar una imagen positiva de la mujer inmigrante. Jolivet señala la aparición de largometrajes que se alejan de imágenes tópicas sobre la inmigración no europea como la delincuencia o la prostitución, frecuentemente asociadas con la mujer inmigrante. Analizando el documental de Taberna, Jolivet explica que:

La diferencia de costumbres, de culto, de valores de esas otras con pañuelo o sin él, se hace más próxima en la pantalla y va perdiendo algo de su extrañeza. Por otra parte, esa

mirada sociológica cuestiona lo nacional y al contrario apunta a los cambios internos de la sociedad moderna española y sus nuevos problemas de país desarrollado (2007: 46).

Hay que reconocer que existen pocas producciones que utilicen a mujeres inmigrantes subsaharianas como protagonistas, aspecto que convierte a *Extranjeras* en una obra significativa y bastante única. Según el propio análisis de Taberna en su guía didáctica:

(...) el mayor logro de Helena Taberna con este filme, en términos cinematográficos, es precisamente la ruptura con los moldes tradicionales del documental y su innovación desde todos los puntos de vista formales. Esta combinación, tan difícil de conseguir, entre factores que definen una tradición y factores que rompen con ella, remarca el interés cinematográfico de *Extranjeras*. Los elementos innovadores consisten en estrategias visuales que obligan al público a la eliminación de la jerarquía comúnmente establecida entre tema/sujeto mostrado y ojo de la cámara representando al director o directora desde un plano superior, como observador del “Otro” (Taberna 2005: 25).

Taberna decide innovar con esta ausencia de la voz en *off* en su documental y centra su narración en la situación vivida por varias mujeres inmigrantes en Madrid. Su versión sobre la acogida desvela un contexto de la inmigración en España que se diferencia del reflejado en los medios de comunicación españoles, que muchas veces evitan hablar de la situación de las mujeres recién llegadas al país. Curiosamente, Taberna no incorpora las voces de mujeres españolas en este guion con el que pretende ilustrar las condiciones de la otredad en España. A principios de 2003, Taberna visitó el vecindario de Lavapiés donde filmó distintas viviendas donde residían mujeres inmigrantes y algunos comercios gestionados por mujeres inmigrantes. Acudió además a otras zonas de la Comunidad de Madrid, por ejemplo a Alcalá de Henares, para captar testimonios e imágenes de mujeres polacas y rumanas, siempre con la intención de retratar la visión de unas mujeres itinerantes que a ella le parecían casi invisibles en la vida pública.

Esta cineasta ha aspirado a transmitir una imagen social de las mujeres que desafía la imagen convencional hasta ese momento (en 2003) de la inmigración contemporánea. Le interesa lograr una narración educativa sobre y construida por un grupo de mujeres marginadas en la sociedad española. Por este motivo, asume el mismo objetivo que otros realizadores que emplean el formato documental: la intención de hacer una intervención política (Franklin, 1991). ¿Hasta qué punto consigue esta aspiración y conciencia a sus espectadores de las dificultades que afrontaban muchas mujeres inmigrantes ante la Ley española de extranjería en vigor

en 2003? En una entrevista concedida en enero de 2004, Taberna explica cómo se planteó este reto desde el principio:

Yo tenía muy claro desde el primer momento que quería respetar a esas mujeres y no utilizar la película como un medio para elaborar unas tesis...con una voz en *off*... Y claro, la relación entre madres e hijas fue algo que me vino dado y creo que enriquece mucho el documental al permitirme mostrar diferentes generaciones y niveles de integración (...) tuve un enorme cuidado en que no existiera manipulación. Sí que trate de construir un relato fílmico que tuviera ritmo y emoción. Ése era para mí el reto, construir una narración cinematográfica que estuviese basada en las palabras y rostros de mujeres sencillas y de vidas aparentemente poco estimulantes. Y que la película atrapase desde el principio al espectador y le dejara clavado en la sala (2005: 49).

Taberna evita pues la estrategia documentalista de presentarnos la voz de la cineasta haciendo preguntas a los sujetos femeninos ante la cámara. Por el contrario, el espectador ve las secuencias con las entrevistas como informaciones directas desde una interioridad emocional de las protagonistas. La transparencia de cada mujer que habla ante la cámara diluye la impresión de una mirada hegemónica por parte de la directora que controla la cámara.

Para la puesta en escena Taberna utiliza los espacios donde residen o trabajan las entrevistadas, ese espacio que representa su lugar de la vida diaria, poniendo de relieve el entorno doméstico que representa a tantas mujeres inmigrantes. Son sitios privados como cocinas o habitaciones alquiladas que implican lugares convencionales que un espectador español podría identificar como espacios en su propia casa. En algunos otros casos, se filmó en lugares públicos como locutorios, restaurantes, peluquerías, centros educativos, etcétera. También se trabaja el contexto de la ciudad urbana, incorporando secuencias aisladas de la arquitectura actual de Madrid para ubicar el documental plenamente en el centro del poder estatal de España, la capital. Inicialmente estas imágenes del paisaje residencial no provocan una conexión inmediata con las historias de las protagonistas de lugares no europeos; sin embargo, esto responde a un montaje estudiado por la directora para que el espectador se sienta más cercano a los acontecimientos que se narran. Según Taberna explica en la guía didáctica de la película:

En la estructura narrativa, la repetición de planos panorámicos exteriores sin intervenciones de las protagonistas cumple una doble función: por un lado, relajar la atención del espectador con respecto a las conversaciones ... y por el otro, una función de lectura simbólica [sobre] lugares clave madrileños ... ya no simbolizan el Madrid castizo, genuino y profundo, sino que representan ahora un conglomerado de culturas internacionales y un cosmopolitismo propio de una gran capital europea (Taberna 2005: 27).

Observamos una política cultural en este cine que elogia la diversidad pero, a pesar de celebrar la multiculturalidad, la realizadora no deja claro que las propias mujeres inmigrantes asuman una identidad cosmopolita o europeísta. La inseguridad de las situaciones en que se encuentran algunas mujeres del documental está implicada como un rasgo de una vida fuera de la experiencia europea. Solo se revelan al espectador los nombres completos de algunas de las entrevistadas ya que otras siguen enfrentándose a situaciones apremiantes que las obligan a mantener el anonimato. Convertir a estas mujeres al margen de la sociedad en protagonistas, desde mi punto de vista, no significa que ellas quieran asumir ese papel de urbanidad cultural que está de moda para muchos académicos. Algunas de estas mujeres muestran al espectador su rostro a pesar de su situación de ilegalidad según la Ley española de Extranjería de 2003,¹⁰⁵ en un gesto que puede considerarse como un acto desafiante por parte de Taberna y arriesgado por parte de sus protagonistas: Toman cierta conciencia de que quieren un cambio en su condición ante la ley española.

A pesar de su novedad en la interpretación de la otredad, *Extranjeras* repite algunas estrategias convencionales sin desviarse de las películas españolas anteriores que tratan la inmigración clandestina reciente, como por ejemplo las imágenes habituales de una acogida donde la experiencia del inmigrante es algo universal, sea hombre o mujer, ya que Taberna no hace comparaciones con el género masculino. Esta película nunca ofrece la palabra al hombre inmigrante para que exprese su punto de vista sobre la condición de las mujeres inmigrantes.

El rodaje de los testimonios de *Extranjeras* revela circunstancias vigentes en 2003. Según Bill Nichols, hacer un documental conlleva el riesgo de estar sometido a posibles cambios históricos (2001: 2). Por este motivo, los cambios de la ley vigente en 2004, que ha legalizado la situación irregular de muchos inmigrantes, han impulsado otra interpretación de este documental. Parece que esta producción de Taberna nos presenta otra realidad desde el punto de vista de histórico, lo que puede

¹⁰⁵ La Ley española de Extranjería fue reformada dos veces en 2003. La primera, que afectó fundamentalmente a la expulsión y estableció la conmutación de penas de prisión de hasta seis años por la expulsión. Además, la reforma pretendía adaptar la norma a los cambios en el fenómeno migratorio, incorporar instrumentos que permitieran una regulación de los flujos migratorios de modo más sencilla e introducir las decisiones tomadas en el seno de la Unión Europea en los años anteriores. Ésta modificación hizo posible luchar contra las mafias que trafican en seres humanos, y simplificó la tramitación de los permisos de residencia en España. También, destacó el cambio de la norma acerca del reagrupamiento familiar, dando permiso a las mujeres maltratadas por sus maridos y admitirlas a la residencia en España de aquellos ascendientes de inmigrantes legales que tengan hijos menores.

provocar una sensación de ficción para el espectador. Actualmente la audiencia está acostumbrada a la incorporación legal de inmigrantes y más familiarizada con los hechos asociados con dicha ley de Extranjería. Se ha reducido el riesgo de una deportación forzada para muchas de estas mujeres, que no tenían su residencia oficial en regla en ese momento, lo cual cambia ahora el contexto de interpretación de la narración de *Extranjeras*. Nichols asegura que la finalidad de un documental siempre puede cambiar a causa de los cambios en la historia (ibíd).

No obstante, los casos examinados en *Extranjeras* no suponen un cambio desde la perspectiva feminista a pesar de los recientes cambios históricos en la Ley. El documental de Taberna protege las palabras de sus protagonistas como un archivo histórico-social y nos ofrece evidencias orales de la condición femenina a principios del siglo XXI. Montserrat Huguet reconoce que el valor histórico se preserva con el texto cinematográfico: «Se olvida que la memoria audiovisual, a diferencia de la de otras artes, es antes que nada colectiva y que guarda una relación muy estrecha con las formas de la mirada, no tanto la del individuo como la de las sociedades y sus hombres (1999: 382)». Es imprescindible recordar que Taberna filmó su documental sobre las experiencias de mujeres inmigrantes en Madrid antes de que el Gobierno español legalizara la situación de muchos inmigrantes en 2004 con esa nueva Ley de Extranjería. Su selección de varias representantes femeninas ofrece una oportunidad también para entender la imagen de la mujer subsahariana en comparación con las circunstancias de otras mujeres inmigrantes.

Principalmente esta realizadora española nos presenta un producto de crítica social que obliga a reflexionar sobre la mujer subsahariana, y particularmente una inmigrante joven, cuando vive al margen de la sociedad. Se centra en la historia de dos jóvenes procedentes de la República de Senegal, Amy y Maguette, que se mantienen a sí mismas y a los miembros de su familia con la venta de platos de comida hechos en la oscuridad de su piso. Estas mujeres inmigrantes sobreviven en una vivienda de Lavapiés con pocos muebles que les sirve de hogar en su situación apremiante. La puesta en escena desoladora de Taberna muestra cómo estas mujeres subsaharianas comparten un piso, donde los únicos muebles son una mesa y una cama grande, con sus hijos pequeños y otros senegaleses.¹⁰⁶ A través de la cámara vemos su rostro de cerca y las oímos hablar de su vida en Madrid desde su

¹⁰⁶ Véase mi foto imagen número 12 en el anexo.

perspectivad. Las paredes vacías de esta vivienda reflejan los pocos recursos que poseen estas mujeres y dan la sensación de que este cuarto es un espacio temporal. Los vecinos del edificio utilizan el pasillo para guardar la comida que la mujer entrevistada prepara para otros inmigrantes. La mujer senegalesa que se identifica como Amy explica que la policía ha acudido a su casa y la ha denunciado por guardar comida en el pasillo, acusándola de gestionar un restaurante sin una licencia oficial. Amy y Maguette no muestran rencor ante la autoridad española. La transmisión oral de la información personal revela la calma de las protagonistas a través de sus voces débiles y personalidades tranquilas, unas imágenes que desmienten una trayectoria intranquila desde Senegal hasta llegar a Lavapiés. No obstante, la habitación que Amy y Maguette comparten con otros compatriotas parece miserable. La imagen del pasillo con poca luz retrata una vida invisible, posiblemente aislada de sus vecinos españoles.

Taberna sugiere una denuncia moral sobre esta acogida en España porque las condiciones clandestinas de estas protagonistas desfavorecen a la mujer subsahariana en muchas ocasiones. Curiosamente los testimonios de Amy y Maguette representan unas voces sumisas ante la cámara de Taberna. No se atreven a discutir otras historias apremiantes a las que se enfrentan muchas mujeres subsaharianas; por ejemplo, no mencionan otras realidades duras como son la prostitución, violencia de género, la poligamia, la ablación, etc. El resultado es que Taberna ha optado por presentar una imagen marginal del sujeto subsahariano en Madrid que es muy superficial. Quizá la realizadora opta por este tipo de representación universal de la marginalidad para evitar que los espectadores sientan demasiada vergüenza por su desconocimiento de sus vecinos inmigrantes. La obra final no llega a alentar una crítica muy dura hacia la sociedad española. Es decir, el proyecto de Taberna muestra una cara desconocida de la inmigración femenina en varios recintos de Madrid que es superficial. Las historias tienen puntos positivos: la mujer subsahariana que vive al margen de la ley, pero que muestra su iniciativa como emprendedora y que quiere contribuir a una vida mejor en España con un trabajo. En este sentido, el documental muestra el efecto transformador de la llegada de estas mujeres inmigrantes: España ha cambiado sus leyes para adaptarse ante una nueva situación para la sociedad. Además, el espectador entiende que este cambio permite a estas protagonistas asumir una vida más libre en la sociedad. Las protagonistas en *Extranjeras* son las que Taberna imagina como el prototipo multicultural de la mujer

inmigrante que deben conocer mejor los españoles. A Taberna le preocupa que estas mujeres sean invisibles en las historias sobre la otredad no europea. Nos recuerda la escritora Isabel Holgada Fernandes que la condición femenina de los recién llegados en España implica una realidad poco discutida:

Las mujeres son protagonistas silenciosas de las migraciones contemporáneas... Persiste la idea de que el hombre es el que migra porque es él que provee los recursos económicos para la familia, o bien se exilia por razones políticas. La migración de las mujeres por su parte, está globalmente asociada ya sea al matrimonio y a la familia (conocido legalmente como reagrupación familiar)... (2006: 174).

Sin embargo, esa imagen homogeneizadora de la otredad se conecta con una marginalidad angustiosa para muchos sujetos inmigrantes. En su cinta, Taberna intenta presentar una cara humana a la imagen invisible de las muchas extranjeras. No hay duda, en mi opinión, de que esta cineasta promueve una legitimidad de la condición femenina del inmigrante. Es pionera en rodar, en un contexto español, a estos informantes femeninos desde varios ángulos cinematográficos: las caras de las mujeres que cubren casi toda la pantalla montadas con escenas del entorno inmediato de sus viviendas y, en algunos casos, de las calles de Lavapiés, por donde tienen que pasar. Mientras los personajes hablan, la cámara se centra en las mujeres como protagonistas de la narrativa, o muestra un escenario con las pertenencias, muebles, y el resto del espacio que ellas ocupan: Taberna rodó en los propios entornos diarios y evitó el uso de un estudio profesional para representar ese espacio femenino; sin embargo, el uso de la arquitectura emblemática de la capital, como escenario autóctono para su película, forma parte de una convención cinematográfica que usa el vecindario de Lavapiés para una imagen multicultural. Taberna repite los relatos migratorios, como ya se ha comentado con las producciones de *El próximo Oriente*, *Descongélate*, *Surcos* u otras. Por este motivo, no hay que asumir que su interpretación sea una mirada representativa de toda la otredad femenina.

Sin embargo, volviendo a la representación de la mujer subsahariana en España, el perfil de Amy y Maguette se diferencia porque son recién llegadas pertenecientes a antiguas colonias europeas en tierras africanas. Taberna incluye también a otros sujetos femeninos conectados a la experiencia subsahariana; en concreto, el documental expone los testimonios de unas mujeres que llevan muchos años en España. Además, estas mujeres subsaharianas son económicamente independientes y hablan español con mucha fluidez. Esto les ha permitido desarrollar ciertos conocimientos interculturales para expresar opiniones políticas sin la necesidad de la intervención de un traductor

español ni el empleo de subtítulos. Aunque aparecen al final del documental, la selección de cinco mujeres subsaharianas, Mari Luz Mba, Fanta Faustino Roro, Paz, Rasha y Mila, permite que el trabajo de Taberna subraye las diferencias culturales entre el colectivo de inmigrantes africanos.

Particularmente, el testimonio desafiante de Mba contrasta con los perfiles de todas las otras mujeres protagonistas en la película (incluyendo a las no subsaharianas). Mba confronta el estereotipo de mujer dócil y se atreve a desconfiar de la jerarquía implícita en el proyecto cinematográfico de *Extranjeras*. Ha desarrollado una conciencia de ser mujer que encaja con muchos pensamientos feministas de Occidente. El testimonio de Mba desvela cierta sospecha sobre la dinámica que existe entre la directora española y las protagonistas de su película. Cuestiona abiertamente el empleo de términos etnocéntricos y expone sus dudas personales de qué supone ser español o ser africano. Mientras que Faustino Roro, propietaria de una peluquería, y las tres miembros del grupo musical *Afrika Lisanga*, Paz, Rasha y Mila, demuestran una empatía con el proyecto de Taberna, el pensamiento de Mba revela una perspectiva política medida que compara diferentes sistemas de pensamiento cultural. Observamos una mujer inmigrante subsahariana interesada y que interpreta su condición poscolonial con todo lo bueno y lo malo de las diferencias culturales:

Soy Mari Luz Mba y soy *Africana*. Me gusta decir *ser Africana* porque en África el concepto de territorialidad no ha existido nunca y eso de ser de un país tampoco... Fue una imposición. Hay una multiculturalidad en África que aquí [en España] se llaman étnias y que podrían ser nacionalidades diferentes. Llevo aquí en Madrid veinte años... y bien (mi transcripción).

Mba confirma que ha adaptado los distintos valores culturales de España y de su lugar de origen como los suyos individuales. Por ejemplo, la cámara de Taberna muestra a Mba, vestida con una cazadora vaquera, sentada en una mesa de un bar, leyendo el periódico *El País*.¹⁰⁷ Esta imagen se presta a distintas interpretaciones: ¿vemos la imagen de una mujer española? ¿Es la imagen de una mujer inmigrante mostrando la integración perfecta o preferida? Obviamente, Mba ha llegado al punto final de la integración cultural, asumiendo todas las diferencias culturales posibles en su vida diaria. Sin embargo, ella es consciente de que el aprendizaje cultural no ha terminado, como demuestra su participación en esta película y su deseo para seguir auto-reflexionando las diferencias con otras perspectivas:

¹⁰⁷ Véase mi foto imagen número 13 en el anexo.

Llegar aquí (...) no (...) no ha sido fácil (...) tampoco será fácil por la burocracia. Pues para entrar a Europa: No es lo mismo que un africano entrar en Europa que un europeo entrar en África. Para el africano siempre se le hacen trabas (...) no se sabe por qué. En cambio para el europeo tienen las puertas abiertas en África. Las dificultades empiezan en las embajadas (...) eh (...) los cuestionarios que tienen que rellenar. Cuestionarios que te preguntan el por qué quieres viajar (...) o para qué (mi transcripción).

Este testimonio de Mba pone de manifiesto el gran fallo de esta producción ambiciosa de Taberna que olvida articular la dimensión poscolonial de algunas de sus entrevistadas. Mba enuncia ciertas críticas sin que Taberna haga explícito que esta protagonista desobedece la línea universalista que la realizadora impone a las otras representaciones de ser mujer inmigrante. Este testimonio de Mba es excepcional porque su curiosidad intelectual cuestiona la organización de poderes estatales en el mundo; y, como consecuencia, su interioridad emocional ha mostrado el objetivo de Taberna de hacer a la mujer inmigrante visible con su propia voz. El peso intelectual de Mba sobrepasa el intento filmográfico, quizá prosaico, de Taberna por homogeneizar a la mujer inmigrante. Por lo menos, Mba implica que la mujer subsahariana es muy compleja y hace pensar que la película de Taberna es solamente un punto de partida para avanzar a otro debate con más peso.

En cambio, el montaje de las protagonistas como Mba en *Extranjeras* desea mostrar al espectador que una integración de la mujer inmigrante subsahariana es posible. En esta aproximación, la película insinúa con distintas imágenes y declaraciones de mujeres inmigrantes que, en la opinión de Taberna, la diferencia cultural entre el Uno y la Otra es mínima. Por ejemplo, Faustino Roro confiesa, algo optimista entre calurosas risas, que le interesa enamorarse y tener hijos en España. Y así Taberna convierte este tipo de declaración en una imagen positiva de que la mujer inmigrante posee variedades culturales pequeñas, pero tiene esencialmente los mismos deseos que una española cualquiera. Menos claro está que Taberna también implica que España es un país moderno que acoge extranjeras de tierras africanas que quieren adaptarse a la sociedad. Particularmente, en otra secuencia, el debate sobre la acogida de las tres cantantes del grupo *Afrika Lisanga* muestra un ejercicio forzado de la democracia en acción en Madrid. La reflexión de estas mujeres subsaharianas, vestidas con ropa occidental y hablando en español, está montada en un local de Madrid donde toman una bebida mientras comparan experiencias culturales, una imagen relajada que otra vez intenta minimizar la diferencia entre el Uno español y la Otra subsahariana.

Curiosamente, Taberna saca a luz un tema que subraya una de las mayores diferencias identitarias en el imaginario español: el racismo entre el Uno y el Otro. Bajo el argumento de una libertad de expresión y aplicando una conciencia feminista, estas tres mujeres subsaharianas discuten episodios personales de racismo como si fuera un problema universal en una secuencia clave. Lamentablemente la obra no trata el racismo como un tema de diferencia cultural con raíces histórico-coloniales. Dicha secuencia puede sorprender porque la conversación entre las tres músicas, Paz, Rasha y Mila, es inofensiva y reconciliadora en su contenido, según mi transcripción de la película:

PAZ

Hay mucho racismo en España y se ha aumentado mucho últimamente.

RASHA

Pero hay racismo en todo el mundo.

PAZ

Pero los españoles son racistas, hija mía, sí que hay mucho racismo aquí en España.

MILA

Pues, hay mucho más racismo por parte de los portugueses que de los españoles.

PAZ

Yo soy Africana, me siento muy orgullosa, yo no tengo pinta de yonqui... vamos, a mí me han pasado tres taxis (...) claro (...) porque soy negra.

RASHA

Pues, a mí, realmente no me importa si me llaman negra.

PAZ

Yo soy orgullosa, a mí mi color me gusta, yo soy negra

RASHA

(...) a ver (...) cómo lo hacen.

MILA

Si nos referimos si hay gente buena y gente mala como en todo el mundo. A mí me han tratado un poquito mal, luego muy bien (...) de muy bien fue subiendo a muchísimo, muchísimo y estoy supercontento con los españoles.

RASHA

Hay racismo en todo el mundo, incluso en mi país. Curiosamente es que la gente de mi tono [de color de piel] ya es racista con gente que es un poco más negra y así sucesivamente. (...) Es una locura.

PAZ

Soy negra, pero soy racista con otra gente.

RASHA

Para que veas que a todos los seres humanos estamos igual de estúpidos, ¿no?

En otras palabras, resumiendo mi propia interpretación de esta escena en *Extranjeras*, Helena Taberna logra convencer de que las diferencias culturales entre los españoles y las mujeres subsaharianas son mínimas. La directora trabaja con diligencia para que cualquier alegación de racismo quede reducida a una disputa individual malinterpretada; y, quizá lo más importante, de ninguna manera plantea si el sentimiento racista pone de relieve cierta clave cultural de la sociedad española. La conversación de estas mujeres inmigrantes deja claro que cualquier dificultad con la raza es, en su opinión, una cuestión universal, un problema desafortunado de la humanidad cuando Uno no entiende al Otro. Aunque parezca curioso, Rasha y Paz implican que llamarlas negra es para ellas casi un piropo, una forma de discriminación positiva, que puede ser justificada como inofensiva desde un punto de vista español.¹⁰⁸ Es una filosofía que encaja con la gesta humanitaria de Taberna y de muchos otros directores del cine español que muestra la otredad como víctimas (en este caso del racismo) que, en realidad, son seres humanos como lo son españoles. Y, aún más, esta secuencia peculiar del buenismo en el cine permite reducir los diferentes valores que sugieren identidades culturales distintas si Uno permite un diálogo con el Otro. Es decir, que este documental funciona bien como una herramienta educativa para empezar una conversación con los espectadores de la película cuando se escucha a la voz enunciante de la mujer inmigrante.

En cambio, estas mujeres subsaharianas retoman un argumento que desfavorece los beneficios de un diálogo intercultural. Prefieren concluir que existen valores similares entre los diversos grupos instalados en España sin reconocer que otro sistema cultural es válido. Esta visión etnocéntrica es un punto débil en el documental de Taberna. Por ejemplo, Paz admite que ella también es racista y asume que todo el mundo, inclusive los españoles y los sujetos subsaharianos, comparten esta mirada. De manera sencilla, Paz interpreta que el Uno y el Otro son similares en este sentido y comparten los mismos valores culturales homogéneos. Su compañera, Rasha, también señala esta similitud de cualidades entre las culturas del Uno y el Otro y, afirma, en términos generales, que todos los seres humanos somos igual de torpes para acomodarnos a los mismos valores racistas. En su investigación del intercambio

¹⁰⁸ Véase mi foto imagen número 14 en el anexo.

cultural, Michael Paige explica que no es un acto nocivo equivaler consideraciones culturales del Uno y el Otro ya que lo considera una estrategia común para que un recién llegado se adapte a una cultura distinta de la suya; sin embargo, él asegura que el reto es tomar conciencia de las diferencias culturales, asumir que en el mundo existen valores contrarios y así llegar a tener una perspectiva mesurada que no solamente juzga al Otro desde los valores basados en la cultura aborígen (2002: 103). Resumiendo estas secuencias, Taberna hace un esfuerzo por enseñarnos mujeres inmigrantes que se adaptan sin mucha resistencia a la vida cultural española pero no se preocupa por mostrar si hay mujeres españolas que han hecho el esfuerzo para incorporar valores distintos de otras culturas desconocidas en su vida diaria, como han hecho estas mujeres inmigrantes. Por este motivo, en mi opinión, la secuencia con *Afrika Lisanga* es una prueba insuficiente para implicar que España, en la imagen ofrecida por Taberna, es ya una sociedad multicultural que ha superado aspectos denigrantes como el racismo.

Otro elemento que podríamos criticar sobre la insistencia multicultural presente en el universo español contemporáneo de Taberna es que, al final de la película todas las protagonistas se reúnen en un bar para asistir a un concierto de *Afrika Lisanga*, que cantan una canción de hermandad. El encuentro organizado en un bar nocturno tiene un aspecto de multiculturalidad falsa porque para algunas mujeres el lugar ocupa un espacio-tiempo fuera de su propio lugar de funcionamiento. Este intento artificial por mostrar la unificación de las distintas mujeres a través de un espectáculo musical de unas inmigrantes africanas confirma su intención de homogeneizar la otredad. Además, este espectáculo del concierto que incorpora Taberna en su documental subraya una tópica asociación en el cine que conecta la otredad con negritud y ritmos musicales (Monterde 2008: 188). Resulta obvio que la imagen festiva al final de la película tiene el objetivo de dejar al espectador con un sentimiento de armonía cultural al final de la proyección. Observamos que las varias etnias que fueron entrevistadas se lo pasan bien en España y Taberna quita algo del peso deprimente de las imágenes mediáticas que muchas veces se centran en las dificultades de la inmigración hacia España. Para el propósito de este trabajo de investigación, la película emplea a la mujer subsahariana como un vehículo multicultural que resulta ahistórico. Salvo Mari Luz Mba, las otras mujeres funcionan solamente como testimonios de una imagen universal de la diversidad imaginada por el equipo de producción de Taberna.

Además de proyectar la multiculturalidad como un modelo bueno, la narrativa de Helena Taberna recoge imágenes de un mundo que sigue cerrado dentro de España:

una mujer subalterna con una condición poscolonial procedente de la República Popular de Bangladesh. Reflejando un arquetipo de una familia inmigrante que vino a España, la mujer en este caso llegó a través de un matrimonio coordinado por su propia familia, y que le obligaba a trasladarse a España con su marido musulmán recién conocido. La cámara muestra al espectador, esta mujer bangladeshí con su vestido tradicional, en su cocina de Lavapiés, donde hace unas comidas autóctonas de su país para los hombres que visitan a su marido. También aparece en otra escena donde ella está cuidando a un niño. Esta propuesta universalista de la mujer inmigrante es cuestionada por Barbara Zecchi: «(...) a pesar de reconocer la existencia de las culturas minoritarias hacen caso omiso a la heterogeneidad de cada grupo (2010: 170)». Es decir, que la selección de las imágenes realizada por Taberna relata la historia de una mujer inmigrante aislada dentro de un matrimonio tradicional como una condición que se aplica a todo un grupo de mujeres de este colectivo. Ignora su condición poscolonial y el hecho de que la mujer hace sus declaraciones en su propio idioma nativo con una voz muy baja. Sí reconoce que el testimonio ocurre bajo la supervisión de su marido y la cámara muestra al hombre de la casa sonriendo cuando su mujer está trabajando en la cocina.

El feminismo empleado por Taberna en su representación de esta mujer extranjera deja ver su mirada occidental. La posición hegemónica que ocupa Taberna como realizadora española ante la selección y dirección de los sujetos inmigrantes femeninos es un ejemplo de lo que algunos académicos podrían considerar en sí como un acto colonizador: «alude también a las implicaciones que tiene otra de voz al sujeto poscolonial ya que lleva a considerarlo como un token, como un símbolo del otro, que permite al grupo dominante tranquilizar su conciencia porque este otro ya queda representado (Martínez-Carazo 2010: 188)». La mujer bangladeshí habla pocas palabras en español y Taberna le permite expresarse en su propio idioma. Zecchi resume esta historia y los otros papeles de la mujer inmigrante proyectada por Taberna de forma transparente: «Las entrevistadas por lo general resaltan lo positivo de su experiencia en España, reduciendo al mínimo sus quejas (2010: 169)».

La realidad poscolonial en este documental es que la mayoría de mujeres inmigrantes tiene que aprender a hablar español. Taberna no parece tomar conciencia de esta condición poscolonial para estas mujeres que proceden de ex - colonias. Además, no hay un reconocimiento transparente en estos casos cuando las mujeres no saben expresarse en español porque hay un cierre de su mundo interior: «Las mujeres realizan la doble carga de ser colonizadas por las potencias imperiales y subordinadas por los

hombres nativos y colonizadores (mi traducción)».¹⁰⁹ El empleo de subtítulos desvela esta dimensión de poder por parte Taberna: el espectador depende del traductor y de su interpretación correcta de los sentimientos de estos personajes subalternos en *Extranjeras*. Por ejemplo, la representación de la mujer bangladeshi, a través de los subtítulos, se compara con mujeres españolas que ella ha visto desde la distancia. La mujer inmigrante declara, en términos universales, que: «En España las mujeres salen a la calle y conocen gente». Según el texto didáctico para *Extranjeras*:

Cuando se habla de la situación de la mujer de Bangladesh y se insiste en la dependencia absoluta del hombre para todos sus movimientos o en la imposibilidad de salir de sus casas, se muestra a las entrevistadas en una escena doméstica en la cocina, pero se pasa luego a un retrato de estas mujeres en el que los hombres quedan en un muy discreto segundo plano, para concluir con una escena de paseo en una ubicación exterior que reafirman la independencia y libertad adquiridas por estas mujeres, fruto de la experiencia emigratoria (Taberna 2005: 29).

Al contrario del mensaje transmitido al espectador por estas palabras, se puede entender esta lección como una confirmación de las influencias patriarcales en la vida cotidiana de la mujer inmigrante. Parece bastante preocupante, según la visión de Taberna, que esta señora bangladeshi esté en España sin que haya recibido ningún tipo de ayuda social para integrarse en la sociedad española. Además, esta cinta sugiere que está bajo el control de su marido y sus amigos compatriotas (masculinos). No parece probable que esta mujer camine sola frecuentemente en las calles o si está condicionada a quedarse en su hogar a todas horas como muestran las imágenes del documental. Aunque Taberna no lo expresa de manera directa, en el caso de esta mujer protagonista, algunos críticos pueden entender que las normas culturales de la sociedad española están mejor valoradas que la cultura de origen del inmigrante. En este caso, parece muy convincente que Taberna suponga un feminismo con una pretensión universal que se aplica a mujeres inmigrantes de culturas no occidentales. El argumento es muy similar a lo que Liliana Suarez Navaz explica en sus estudios sobre feminismos generalizados hacia mujeres migrantes de otras culturas: «La homogeneización de la identidad de las mujeres sobre la base de su sexo, produce una reducción del conglomerado de estructuras de dominación haciendo de lo sexual lo determinante (2008: 46)».

Otra observación que podemos hacer sobre el documental de Taberna es el aspecto universal del sujeto estudiado. Esta realizadora generaliza todo un colectivo de

¹⁰⁹ Cita original: «Women carry the double burden of being colonized by imperial powers and subordinated by colonial and native men (Barker 2008: 283)».

mujeres bajo la etiqueta de extranjera, pero ellas representan una enorme diversidad de circunstancias culturales. Chris Barker asevera que: «Género se cruza con raza, etnicidad y nacionalidad para producir diferentes experiencias de lo que significa ser mujer (mi traducción)».¹¹⁰ Sugiere que el público debe llegar a conclusiones apresuradas respecto a las causas de subyugación de la mayoría de estas extranjeras. Esa falta de exploración de la cultura de los inmigrantes en su país de procedencia resta entendimiento, desde el punto de vista del Otro, y el efecto es que sus personajes son representados como mujeres valientes que demuestran un cierto coraje bajo sistemas patriarcales. Ya que Taberna sólo escoge testimonios en este documental sobre la acogida urbana, la realizadora ha declarado en sus proyectos anteriores que expresa una ideología feminista en su visión hacia el mundo:

La libertad es algo que se conquista diariamente. Todo el tiempo estás eligiendo si realmente quieres ser libre o no. Es un proceso muy estimulante, pero difícil. El proceso más importante que un ser humano afronta en la vida es el de la libertad, el de construirse (...) cuesta ser libre, pero hay que ser capaz de no agachar la cabeza demasiado pronto (...) merece la pena el esfuerzo (Cami-Vela 2005: 206).

Algunos académicos argumentan que una producción, como la de Taberna contiene su propia mirada occidental, en este caso, una visión feminista, que es la situación contraria a en la que se encuentra el Otro, la mujer inmigrante (Barker 2008: 283). Desde un acercamiento histórico, M. Huguet define que: «Las películas nos hablen no sólo acerca del objetivo cinematográfico, sino también acerca del narrador (1999: 382)». Aunque Taberna cree en la libertad como un valor esencial que quiere transmitir, parece ser un desafío hacerlo con mujeres protagonistas que proceden de otras culturas y con distintas normas conectadas a una condición poscolonial. Lo más probable es que los intereses de ambas partes sean diferentes: «Este sujeto inmigrante narrado desde fuera, queda excluido de la producción de significado tanto a nivel de la creación como de la recepción (Martínez-Carazo 2010: 189)».

Taberna mantiene un discurso dentro de las mismas fronteras estatales sobre la inmigración reciente similar al de otros directores españoles que marcan muchas otras producciones. Es decir, el documental de Taberna repite una tendencia de muchos realizadores porque falta una reflexión sobre el pasado vivido por estas protagonistas. Evita narrar el contexto horizontal donde el espectador puede entender las procedencias

¹¹⁰ Cita original: «Gender intersects with race, ethnicity and nationality to produce different experiences of what it is to be woman (Barker 2008: 283)».

culturales de estas mujeres inmigrantes. A pesar de estas dificultades, este documental es pionero por las revelaciones iniciales del mundo interior de estas mujeres inmigrantes y de sus pensamientos, destacando sus rostros en primer. B. Zecchi asume que: «Además de este intento de reciprocidad, también la elección de hacer un documental completamente femenino es explícita y programática (2010: 169)». Por esta razón, el punto de vista que emplea Taberna requiere atención por parte del espectador. Intenta usar un mosaico de miradas de la mujer inmigrante para presentar una narrativa homogénea sobre su mundo interior. El espectador puede escuchar las expresiones de cada mujer entrevistada, escuchando la individualidad de cada una a través de sus propios tonos de voz. Sin embargo, el lugar de enunciación para la mujer extranjera en este documental se limita a sus experiencias al entorno urbano de la capital de España. Hasta la directora española juega un papel en como está configurada la mirada hacia estas mujeres protagonistas. El empleo del documental, como recuerda Bill Nichols, depende mucho del papel de la cámara y de la manera en la que el director la utiliza para montar una imagen. Esta técnica cinematográfica resulta importante en la representación de las mujeres inmigrantes en la producción de *Extranjeras*:

Los principales indicadores de posición, o lugar ocupado, son el sonido y la imagen que se le transmiten al espectador. Hablar de la mirada de la cámara es, en esta locución en concreto, mezclar dos operaciones en distintas: la operación mecánica, literal, de un dispositivo para reproducir imágenes, y el proceso humano, metafórico de mirar al mundo. Cómo máquina la cámara produce un registro indicativo de lo que entra en su campo visual. Cómo extensión antropomórfica del sensorio humano la cámara revela no sólo el mundo sino las preocupaciones, la subjetividad y los valores de quien la maneja. El registro fotográfico (y auditivo) ofrece una huella de la posición ética, política e ideológica de quien la usa, así como una huella de la superficie visible de las cosas (Nichols 1997: 119).

Ya hemos mencionado que la cámara de Taberna nos ofrece un plano de cómo una de las protagonistas atraviesa sola una de las calles estrechas de Lavapiés, con muy poca gente a su alrededor.¹¹¹ El sitio que ocupa esta mujer inmigrante está lejos de la posición de la cámara lo que crea una distancia entre la mirada del espectador y esta extranjera vestida en un traje tradicional de su cultura. Como consecuencia, es difícil negarle al espectador un sentimiento de que este sujeto femenino sufre un aislamiento desolador. Es una imagen homogeneizadora de la otredad femenina que asume cierta conciencia y actúa de manera autónoma cuando vive en España; a pesar de la diferencia cultural y religiosa, ella camina sola por la calle (sin estar acompañada por su marido o

¹¹¹ Véase mi foto imagen número 15 en el anexo.

un familiar masculino) como si ella fuera como cualquier otro vecino del barrio. La cinta implica que la mujer extranjera es como cualquier otra persona que camina por la calle. Esta actividad callejera es tan común en España que obliga al espectador pensar que esta mujer no es tan diferente culturalmente. Además, la Guía didáctica de la película insiste en que: «la sencillez de la vida cotidiana de estas mujeres prueba que la pluralidad, la diversidad y una pacífica integración son posible (Taberna 2005: 36)».

En cambio, el registro fílmico en esta secuencia también detecta una sensación de que a esta mujer le hace falta una integración social dentro de la capital española. Esta interpretación alternativa es a lo que B. Nichols se refiere como un obstáculo de la práctica del documental. Una observación que Nichols también ha constatado que es común en una película de ficción:

El documental comparte con la ficción los mismos rasgos que comprometen absolutamente cualquier forma de objetividad rigurosa, si no la convierten en algo imposible. La objetividad ha sido objeto de tantos ataques como el realismo (del cine de ficción clásico) y por muchas de las mismas razones. Es también una forma de representar el mundo que niega sus propios procesos de construcción y el efecto formativo de los mismos (Nichols 1997: 107).

Según este pensamiento, es imposible evitar una narrativa que imponga una mirada personal. El mensaje de estas historias sobre la otredad en *Extranjeras* es parcial, aunque es muy probable que la intención de Taberna no fuera crear una interpretación de ficción sobre las vidas de sus protagonistas.

Otro punto que destaca de la cinta de Taberna es la universalización del sujeto mujer inmigrante como una propuesta asumida; es decir, que el intento de *Extranjeras* repite en gran parte una estrategia hegemónica de interpretar al Otro según ciertas convenciones del documental en el cine español. En cambio, hay ciertas cuestiones que impiden que una obra como *Extranjeras* pueda representar las experiencias distintas de las mujeres inmigrantes (ni hablar de los episodios denigrantes de violencia que algunas mujeres inmigrantes sufren). Algunos críticos continúan insistiendo en que el documental es una forma construida, donde la representación y la identidad son visiones del director, que crea su obra de arte desde su punto de vista. Paul Ward, por ejemplo, señala que muchos críticos presentan los documentales como construcciones por parte del imaginario del cineasta. Por este motivo, es un reto hacia el sentido común, puesto que esta discusión crea una cierta incertidumbre sobre la construcción de la estructura narrativa. Sin embargo, Ward propone que los acontecimientos históricos del documental exponen varias pruebas que revelan que: «No hay nada inherente de

«ficción» cuando se consideran las estructuras de narración y los estilos de editar que se han desarrollado para contar historias (mi traducción)»¹¹². En resumen, los modos de representación son diversos y muestran el interés de los cineastas por crear narrativas alternativas con todo tipo de producción. La mujer inmigrante como sujeto extranjero para Taberna es otra manera de aproximarse al modo documental a pesar de una visión limpia de la multiculturalidad.

3.8 Claves generales: Algunas tendencias generales de directores españoles actuales

En las siguientes páginas quiero acotar con mayor precisión algunas claves generales del imaginario cinematográfico español que ilustran la construcción del sujeto subsahariano. Este contexto de referencia no saca conclusiones definitivas sobre la «africanización» que Iglesias Santos ha destacado en el cine contemporáneo sino que aporta un mejor entendimiento, como método comparatista, del discurso desarrollado en las producciones de Oke, Olivares y Laguna en los próximos capítulos de esta investigación. Me interesa ver en qué medida se pueden organizar observaciones generales de las películas que hemos evaluado hasta ahora y crear un marco de referencia con claves culturales que están presentes en el cine español contemporáneo. Más allá de las referencias culturales sobre la inmigración en España, las creaciones del sujeto subsahariano manifiestan una pesquisa continua sobre los principales rasgos de las identidades plurales construidas en la sociedad española. Creo que, cuando analizamos *Las cartas de Alou*, *Bwana*, *Poniente*, *Descongélate*, *El próximo Oriente* y *Extranjeras*, es bueno resumir nueve claves que funcionan como ideas relevantes y que me ayudan a interpretar las cuatro narraciones sobre la inmigración subsahariana hacia España que voy a tratar en los próximos capítulos. Para el ejercicio reflexivo en esta sección, recuerdo las palabras de Bordwell: «Los teóricos no han conseguido producir

¹¹² Cita original: «nothing inherently 'fictional' about narrative structure and the editing styles that have developed to tell stories (Ward 2005:7)».

un mapa coherente del sistema de géneros, y ninguna definición estricta de un solo género ha sido ampliamente aceptada (1995: 168)». En otras palabras, aunque no se puede hablar de un género definitivo para la narrativa de la inmigración reciente en España, la presencia del inmigrante como personaje en las producciones cinematográficas de Armendáriz, Uribe, Gutiérrez, Ayuso y Sabroso, Colomo y Taberna revelan una visibilidad creciente del Otro subsahariano en las salas comerciales de cine. Llámese cine migratorio, cine de la otredad, cine de realismo social, quiero resumir los elementos básicos que anticipan los proyectos de Oke, Olivares y Laguna. Como explica David Conte: «En efecto, la identificación del inmigrante con el espacio que ocupa delata hasta qué punto, cuando concebimos lo otro como otredad, subyace un decorado espacial como connotación determinante de la misma (2010: 36)».

Una primera clave en estas producciones es su visión de la acogida del inmigrante en España. La visibilidad del inmigrante durante los años noventa inicia una corriente destacada en el cine español. Por un lado, las películas proyectan a protagonistas españoles que reconocen la llegada de inmigrantes con actitudes que van desde las más positivas hacia la homogeneización del Otro, a pesar de la limitación que esto supone, hasta las más negativas, como el miedo u actos de violencia contra el inmigrante. Por otro lado, se demuestra un afán de representar al inmigrante con una capacidad de agencia muy limitada en las obras evaluadas. Resulta innovador de estas producciones que permiten una presencia corporal del inmigrante en la gran pantalla que antes era desconocida en el cine español. Carlos F. Heredero afirma que los nuevos realizadores españoles, tanto hombres como mujeres, de esta época crearon obras que «llevan dentro una mirada moral sobre importantes y múltiples aspectos que conciernen de lleno a la sociedad contemporánea de aquí y ahora (Heredero 1999: 20)». La acogida física del inmigrante en la narrativa cinematográfica reconoce su autonomía existencial, discursiva, formando parte de la sociedad española: Esa aparición, aunque sea de una visibilidad incompleta, ya convierte el territorio nacional en un espacio fronterizo.

Los cuerpos de los hombres extranjeros tienden a ser examinados con particular interés por el público nacional, independientemente de los criterios utilizados para definir foráneo (nacionalidad, raza, idioma, religión, etc.). Sus cuerpos son los principales vehículos para la transmisión de valores ideológicos y culturales en relación a sus países o culturas de origen y las audiencias nacionales están implícitamente interpeladas por su presencia en la pantalla grande. Cuestiones de índole racial, sexual y cultural son

planteadas por su representación fílmica a la que se pide al público que responda (mi traducción).¹¹³

Sin embargo, esta visibilidad otorgada al inmigrante en la gran pantalla es incompleta porque su presencia física no resulta en la transferencia automática de su mundo interior sin una revisión editorial de los realizadores españoles. El reconocimiento físico de la otredad adopta una versión superficial en el imaginario de estos realizadores españoles, no obstante, esta posición en segundo plano del inmigrante resalta secuencias destacables por su novedad y ofrece al espectador y a los investigadores académicos la oportunidad de tomar conciencia sobre una realidad cultural emergente, sobre una otredad desconocida antes de los años noventa en el cine español. Es decir, permite una entrada al proceso creativo para imaginar al Otro, abriendo otra vía artística en la manera de hacer cine en España, según resume Dosinda Garcí-Alivite:

Estas películas [recientes] nos muestran los modos en que los directores y los actores españoles imaginan y recrean experiencias de la inmigración, incluyendo acciones xenófobas (...), o actitudes de apertura y cosmopolitismo, exponiendo así, una visión heterogénea y múltiple de la realidad (En: Cornejo-Parriego 2007: 221).

Esta clave cultural pone de relieve una tendencia entre algunos directores españoles que empiezan a expresar opiniones hacia la experiencia social de los recién llegados a España. Sólo por este motivo la visibilidad cinematográfica del inmigrante es innovadora, a pesar de que en la mayoría de estas obras españolas participa como un figurante o personaje extra. Según Dosina García-Alvit, el cine español necesitaba dar ese empuje para despertar al público español: «La relación de España con su Otro africano tiene una tradición poco conocida, dado que, desgraciadamente, en la época contemporánea reciente ha sido percibida e imaginada como problemática (Cornejo-Parriego 2007: 223)». En las películas seleccionadas para este análisis, el inmigrante subsahariano comparte brevemente en el fotograma el escenario con el personaje español.

¹¹³ Cita original: «Bodies of foreign men tend to be scrutinized with particular interest by domestic audiences regardless of the criteria used to define foreignness (nationality, race, language, religion and so on). Their bodies are the primary vehicles for the transmission of ideological and cultural values in relation to their countries or cultures of origin and domestic audiences are implicitly interpolated by their on-screen presence. Questions of a racial, sexual and cultural nature are posed by their filmic representation to which the audience is prompted to respond (Fouz-Hernández 2007: 163)».

Al mismo tiempo, cuando se lleva a cabo una comparación con el cine de otros países europeos, se hace más evidente la carencia en el cine español de una trayectoria exhaustiva de producciones con visibilidad física de protagonistas inmigrantes. Quizá el uso del término *cine migratorio* que ha propuesto Monterde evita tratar construcciones que llegan a tener una «hipotética densidad hermenéutica (2008: 11)». Su precaución reconoce la complejidad contemporánea de rerepresentar la migración en el cine español:

Tal vez sea que la asunción de la temática migratoria esté especialmente sujeta a la corrección política, pero lo cierto es que sus registros se mueven mucho más cerca de la denuncia y crítica de las condiciones de origen, desplazamiento, acogida y, en general, de vida del inmigrante, incluso con algún que otro exceso de “buenismo” en su tratamiento, incluso confundible a veces con el tradicional paternalismo del europeo “civilizado”. El desmarque de esa rémora llega gracias al hecho fundamental de que una parte sustancial del cine migratorio haya corrido a cargo de los propios protagonistas del fenómeno migratorio o de sus descendientes inmediatos (ibíd: 12).

Sin embargo, el esfuerzo mostrado en las producciones españolas evaluadas que proyectan el cuerpo de la otredad evita el análisis de su subjetividad. A pesar de tomar conciencia de la acogida del inmigrante subsahariano en la gran pantalla observamos poca capacidad agencial. Falta una reflexión crítica de peso en los medios cinematográficos sobre la experiencia migratoria y un tratamiento textual que saque a la luz un «debate sobre las cambiantes identidades de la sociedad contemporánea (A. Elena 2005: 64)». Podemos apreciar que las películas de los directores antes citados aportan una entrada a un discurso sobre la inmigración con el empleo del cuerpo llamativo del Otro, tan diferente del español; en el caso del sujeto subsahariano, el hombre esbelto o casi desnudo, aparece de manera destacada en la narrativa por su novedad exótica. Por este motivo, las producciones de Armendáriz, Uribe, Gutiérrez, Ayuso, Sabroso, Colomo y Taberna aportan algo más hacia el imaginario español porque permiten una ocupación del espacio fílmico, basada en el cuerpo físico del Otro, que supone una imagen poco representada en el cine español. Los inmigrantes-objetos que están al margen, se presentan ahora en la gran pantalla con ciertas condiciones de personaje-sujeto, hacia el centro del discurso sobre la identidad española:

El ámbito cultural es igualmente responsable de la fijación de imágenes sobre la inmigración. La literatura, el cine y las artes visuales, (...) han añadido a su repertorio la figura del otro, abriendo con ello un abanico de imágenes que plasma la multiplicidad de posiciones generadas a partir de su llegada a España (Martínez-Carazo 2010: 186).

Estos directores han logrado presentar una visibilidad física del Otro con ciertas huellas culturales que revela a través de las imágenes aspectos de su ideología sobre la

otredad. Zecchi formula una ideología de otrización como elemento fundamental en ciertas obras españolas (2010: 157-159). Ella opina que la mayoría del conjunto de estas películas construyen al inmigrante en negativo: imaginarles como no español. Afirma Martínez-Carazo que: «[si] visualmente los recién llegados monopolizan el texto, ideológicamente se perpetúa su exclusión en la medida en que apenas se explora su historia, su interioridad, su subjetividad, su pasado (2010: 189)». El desconocimiento del otro en este caso es un problema histórico; en el caso del sujeto subsahariano, hay una falta de reconocimiento de una condición poscolonial por parte de los cineastas españoles que emplean un esquema binario de civilización-barbarie y español-inmigrante (Zecchi 2010: 159). Esta otrización es un discursivo fílmico de cineastas masculinos mientras que los títulos realizados por mujeres españolas tienen una estrategia distinta que subraya la homogeneización de la diferencia y de una universalización de toda experiencia femenina (ibíd). Estas narrativas consideran al inmigrante subsahariano como un sujeto alejado de una identidad híbrida española, moderna y perteneciente a la Unión Europea. Es decir, en estas películas no hay un espacio híbrido civil entre lo español y lo subsahariano.

En comparación con otras películas europeas que generan historias migratorias entre varias generaciones en el país de acogida observamos una segunda clave cultural que me interesa destacar. Fuera de los confines del territorio español, hay cines, como por ejemplo el «Black cinema» donde se incorpora al inmigrante reciente, con un reparto de actores y extras, impulsando una corriente modernizadora. La integración de estos inmigrantes en narraciones fílmicas ya forma parte de un paisaje intercultural, exponiendo así un valor progresista, que refleja una sensación de emancipación dentro de su Estado. En el Reino Unido y Francia, por ejemplo, se hace un cine que responde a los derechos de los inmigrantes a formar parte de la sociedad de acogida. Aunque sea una campaña imperfecta, la visibilidad cultural de los inmigrantes es reivindicada como participantes civiles que siempre formarán parte del paisaje estatal. No existió un movimiento similar en España durante la década de los noventa donde los hijos de inmigrantes retrataran la experiencia vivida por sus padres y su generación en este país (aunque hay algunas excepciones como Santiago Zannou que ha dirigido una narrativa sobre la marginalidad social en *El truco de Manco* en 2008, premiada con una Goya, y acaba de estrenar un documental sobre el viaje de su propio padre a su Benín natal en *La puerta de no retorno*). Según Etienne Balibar y Immanuel Wallerstein, la situación

de la Unión Europea representa una idea que asume que las culturas históricas de la humanidad se pueden dividir en dos grupos principales: un “nosotros” que representa lo universal y lo progresista y el “Otro” que siempre será algo particular y primitivo (Balibar 1991: 25). Zecchi destaca un sistema binario que caracteriza este periodo inicial del cine español de la otredad mientras que Monterde considera que es más importante ilustrar que estas películas forman parte del canon europeo donde la participación española puede ser tardía pero relevante.

En suma, las contradicciones para nombrar las experiencias migratorias en el cine español revelan que estas películas iniciales sobre migraciones ponen de relieve el inicio de los cambios culturales que afectan a la sociedad española (y a su sector fílmico). Con el tiempo, y con el aumento de ofertas cinematográficas se podrá identificar con más coherencia, quizá, si los cambios sociales que afectan a España han marcado un género propio de cine que todavía nos cuesta nombrar adecuadamente con una identidad definitiva. Esto supone un esfuerzo progresista ya que la producción cinematográfica sobre este tipo de acogida del Otro fomenta una imagen de España como una sociedad que encaja en un mundo global; específicamente, si se atiende a la creación de una representación contemporánea con referencias interculturales que ya pertenecen a otros miembros de la Unión Europea (y específicamente a estos países donde ya existe un destacado repertorio de cine sobre la presencia migratoria, «cines del sur», «cines del margen», etc.). Podemos señalar que estas producciones españolas seleccionadas reflejan el pensamiento de lo que Bhabha ha articulado como símbolo de una frontera frágil: «un espacio liminal, en medio de las denominaciones de la identidad [que] se convierte en el proceso de interacción simbólica, el tejido que construye la diferencia entre la superioridad y la humildad, entre blanco y negro (mi traducción) ¹¹⁴ (1994: 4)». Observamos que los realizadores se hacen conscientes de que un cine sobre la acogida del subsahariano supone un tratamiento de los diversos valores culturales que transforman la sociedad española.

¹¹⁴ Cita original: «Liminal space, in-between the designations of identity [that] becomes the process of symbolic interaction, the connective tissue that constructs the difference between upper and lower, black and white (Bhabba 1994: 4)».

Sin embargo, para parte de la sociedad española esta perspectiva es limitada: ¿cómo sería el guión si fuese escrito por un inmigrante subsahariano? Hay que recordar al espectador que estas películas que hemos evaluado hasta ahora mantienen la mirada española a pesar de que hayan hecho investigaciones y entrevistas sobre la vida de los inmigrantes. Muchas veces olvidamos, como analiza Sami Naïr, que la integración del inmigrante, requiere un esfuerzo significativo por su parte para incorporarse a la sociedad española. La carga para el inmigrante es manejarse en la sociedad de acogida donde tiene que enfrentarse a nuevas normas culturales. Naïr afirma que se ha dado la vuelta a este discurso cuando dice que los que tienen que estar preocupados son los propios inmigrantes, que pueden perder su identidad a causa de su migración, y no tener otra opción que adaptarse a circunstancias nuevas para sobrevivir como cualquier otra cultura minoritaria (Naïr 2002: 13-27). Por este motivo sería difícil argumentar que un guionista español sea capaz de captar la mirada y la perspectiva exclusiva del inmigrante como alguien que puede asimilarse por completo a la sociedad. Como en el caso de Francia, analizado por Balibar y Wallerstein, en España también se puede establecer que «existe una necesidad de diferenciar y crear categorías para individuos y grupos en términos de su mayor o menor aptitud- o resistencia- hacia la integración (mi traducción)».¹¹⁵ Según estos autores franceses, los inmigrantes de origen musulmán son los que más se resisten a una asimilación en la sociedad de acogida, en comparación con otras observaciones que se han hecho con grupos procedentes del continente americano o de Europa del Este. Este tipo de diferencia entre inmigrantes también está reflejado en los medios de comunicación que exhiben los informes sobre la integración escolar de los hijos de inmigrantes. Recientemente, la prensa publicó artículos sobre menores procedentes del continente africano, que suelen tener más dificultad con su integración en la sociedad de acogida. Todos los medios de comunicación en España hablan de esta preocupación; por ejemplo, según un comunicado del periódico español, ABC, con fecha de 19 de noviembre de 2008, ya se ha observado que en Cataluña:

Uno de cada cuatro alumnos de la escuela pública y uno de cada veinte de la concertada son extranjeros, según el informe de escolarización del alumnado extranjero y recién llegado en la ciudad de Barcelona. La concejala de Educación, Montserrat Ballarín, que ayer presentó este informe a la Comisión de Educación, cultura y Bienestar Social, indicó la «clara desproporción» que suponen estas cifras y la necesidad de «corresponsabilidad de todos los centros» financiados con fondos públicos para corregirla. «La diversidad es buena», indicó la concejala. Señaló, asimismo, que el

¹¹⁵ Cita original: «[a] need to differentiate and rank individuals or groups in terms of their greater or lesser aptitude for – or resistance to – assimilation (Balibar y Wallerstein 1991: 24)».

riesgo de fracaso escolar está en «la concentración de determinadas tipologías de alumnos» en algunos centros, sean públicos o concertados (ABC, 2008).

Una tercera clave cultural sobre la inmigración en el cine es la puesta en escena dentro de las fronteras españolas: los espacios geográficos de las narraciones sobre el Otro pertenecen a las estructuras del Estado español. La legislación estatal sobre la clasificación de las producciones españolas dicta: «que el rodaje de la película se realice en su mayor parte en territorio español, salvo exigencias del guión (Calvo Herrera 2003: 15)». Con el propósito de obtener fondos de las instituciones españolas, a los directores les interesa más considerar narrativas dentro de sus fronteras establecidas, ya que esto es un marco oficial, establecido por el gobierno español. A pesar de que sus proyectos artísticos deben contener una mayor consideración hacia España, los directores intentan cuestionar el concepto monolítico del patrimonio histórico español. Revelan algunos cambios en estos lugares que históricamente fueron ocupados por personajes castizos. La presencia del inmigrante en algunos largometrajes crea una imagen cambiante en varios terrenos: el espectador se enfrenta con un espacio urbano donde existe un aumento de itinerantes extranjeros, en las calles de Lavapiés u otros sitios públicos de la capital española. Estos cineastas entienden que la ciudad es un terreno en modificación y lo proyectan como un puerto de acogida para muchos recién llegados. En lo que se refiere al espacio rural, *Las cartas de Alou* propone una incursión de caras nuevas, que ocupan el escenario en áreas remotas de la sociedad española. El campo como lugar castizo ya no es espacio exclusivo para trabajadores españoles. Este acercamiento crea ideas nuevas sobre el espacio centro-periferia en España: las narrativas cinematográficas proponen que el otro que vive al margen de la sociedad, está muy cerca del centro del poder estatal. La aparición del inmigrante en el territorio español es un hecho. Su presencia en muchas partes de la sociedad ha empezado a influir en las narrativas cinematográficas. No hay problema a la hora de escribir ficciones sobre la experiencia in situ del viajero subsahariano, pero las obras examinadas han puesto un límite (sea inconsciente o no) en los espacios fílmicos que puede ocupar el inmigrante, evitando historias sobre el viaje hacia España y el posible retorno a su país de origen.

Del mismo modo, las preocupaciones en estas narrativas cinematográficas sobre la inmigración subsahariana sugieren historias incompletas; sólo se tratan experiencias vividas dentro de las estructuras del Estado español. Las producciones de *14 kilómetros*, *Princesa de África*, *La causa de Kripan* y la última producción de Chus Gutiérrez, *Retorno a Hansala* (2009) y de Santiago Zannou *La puerta de no retorno*

(2011) serían excepciones porque sus guiones incorporan planteamientos fuera de España. Sin embargo, el énfasis narrativo sólo considera el nexo entre el inmigrante recién llegado y su acogida en España sin entrar en las complejidades de sus vidas: buscar vivienda, empleo, educación, etc. El corpus de producciones que se ha evaluado en este trabajo carece de un discurso sobre los orígenes de la migración hacia España y sus culturas autóctonas; muchos desconocen el viaje iniciado por subsaharianos ni están familiarizados con las historias del retorno. Los directores evitan una investigación más amplia que considere los contextos fuera de las fronteras españolas. Solo se habla del Otro dentro de un contexto social en España. Desde un punto de vista socio-histórico, el discurso cinematográfico en España resulta insatisfactorio en su representación del inmigrante subsahariano porque demuestra limitaciones en su imaginario. No queda claro el porqué les resulta difícil considerar la mentalidad fuera de su propio ámbito cultural de España; sin embargo, el cine más reciente reconoce el reto de ajustar sus miradas hacia otros mundos.

Una cuarta clave cultural en los guiones sobre inmigración es el uso del idioma español como lengua oficial. El español es el lenguaje de mayor uso en las producciones de los directores antes citados. Además de encontrar una explicación comercial para este hecho, también se debe considerar el papel del gobierno español. Los criterios para que una película sea considerada española, responden a una serie de requisitos que marca la legislación del Estado español: «Que la película se realice en su versión original en castellano o en cualquiera de las demás lenguas oficiales españolas (catalán, euskera, gallego) (Calvo Herrera 2003: 15)». Esto significa la dominación del español como idioma en la pantalla grande incluso en las obras que traten la experiencia migratoria; No hay consideraciones en esta ley de qué hacer con las lenguas autóctonas que pertenecen a los recién llegados procedentes de otras sociedades. Es decir, que la voz propia tiene que estar en un segundo o tercer plano. El papel del gobierno tiene una influencia casi intocable:

En Europa, tradicionalmente se ha pensado que el Estado es responsable de conservar y perpetuar el patrimonio y la cultura nacional. Su autoridad le confiere la misión de preservar y fomentar el arte y la cultura, porque el Estado es la institución representativa del pueblo y sus tradiciones (Ballester 1995: 15).

Las producciones cinematográficas que buscan financiación monetaria del Estado tal vez se ven comprometidas en sus recursos por su estrategia de emplear nacionalidades e idiomas extranjeros. Esto les obliga a buscar alternativas para producir

sus obras con una verosimilitud limitada, en el caso de que los personajes en las ficciones fílmicas hablen otro idioma que no sea el español u otra lengua oficial. Parece curioso que el gobierno español mantenga una influencia política sobre el empleo del español como lengua oficial en las producciones de cine. Se puede uno preguntar hasta qué punto la política de inmigración es contradictoria con la política cultural del país.

Una quinta clave de interés para este estudio es que los directores españoles que se han mencionado sugieren el crecimiento positivo de la economía española durante los años noventa como un atractivo para los inmigrantes. Sus narraciones asumen que la economía es el gran factor que explica el aumento de su presencia en la sociedad española. No cabe duda de que el Estado español figura en estas películas como un país miembro de la Unión Europea y se refleja su modernidad en el desarrollo económico del que disfruta la sociedad española. En el caso de *Las cartas de Alou*, la historia está motivada por la falta de recursos económicos en el país de origen del protagonista. Armendáriz ignora otros motivos de la inmigración como son los efectos de una condición poscolonial, el asilo político, la persecución religiosa u otras consideraciones culturales. En la narrativa de *Poniente*, Gutiérrez se interesa por unas consecuencias económicas que resultan de la marginalidad de políticas neoliberales de economías globalizadas. No hay suficientes trabajadores para cultivar el campo y la alta demanda atrae itinerantes extranjeros. En este tipo de narrativa la llegada del trabajador inmigrante a España está impulsada por su interés en trabajar y consolidar recursos económicos. El discurso sobre la inmigración en este corpus se discute bajo una mirada de relaciones laborales y diferencias económicas que subrayan las diferencias entre el yo europeo y el Otro no europeo. La obra de Gutiérrez sugiere que el espacio que ocupa el inmigrante nuevo en las tierras españolas reconoce que España no puede ignorar la expansión capitalista y el encuentro con el sistema global. Es decir, la presencia física del inmigrante es la representación de una realidad económica de marginalidad en el territorio nacional de España.

Una sexta clave es la inmigración femenina en el cine español. Este fenómeno pone de relieve oportunidades para evaluar sistemas patriarcales que interesan a varios de estos realizadores españoles. En términos generales, sería fácil establecer que les interesa aplicar una política feminista en su aproximación a la imagen del Otro, tomando conciencia de que el inmigrante ocupa un espacio de género. Tanto el hombre subsahariano como la mujer subsahariana se enfrentan a un rechazo de poder social cuando son clasificados como inmigrantes clandestinos. El género en *Las cartas de*

Alou, Bwana, Descongélate, Poniente, El próximo oriente y Extranjeras está incluido en el contexto global de la marginalidad social y de una ruptura histórica; es decir, resulta difícil evitar una condición poscolonial de estos personajes fílmicos, lo cual nos obliga a cuestionarnos la razón por la que los realizadores llevan a cabo dicha omisión: ¿Dónde, cómo y por qué están representados en estas obras cinematográficas? Mientras que teorías del feminismo tratan la cuestión de la diferencia, observamos poco esfuerzo por parte de estos cineastas por reconciliar un pensamiento feminista con una crítica poscolonial en sus obras. Infieren algunos académicos anglosajones que las historias sobre el sujeto africano en el cine (occidental) son narraciones ahistóricas: «En general, los que trabajan en el ámbito del cine han sido notablemente resistentes a comprometerse con las ideas y los argumentos de los estudios poscoloniales (mi traducción)».¹¹⁶ Ya hemos evaluado que las historias de amor entre el yo español y el Otro inmigrante fracasan o resultan decepcionantes. Requiere otro tipo de análisis que el conocimiento construido en Occidente; la presencia del personaje de una otredad obliga a una incorporación histórica que está ausente. Categorías como el deseo, el espectador femenino o la mirada fílmica (“the gaze” en el ámbito académico anglosajón) que clasifican teorías de cine en Occidente se ajustan con dificultad a estos migrantes subsaharianos que son sujetos móviles con una condición poscolonial. Ella Shohat (2003) explica que nos enfrentamos a unos parámetros que no encajan con las especificidades de lugares fijos y particularmente no funcionan estas perspectivas cuando se trata de otro tipo de límites históricos y políticos (P. Nair 2004: 106). El resultado es que las coyunturas de historia, clase y cultura son ignoradas a pesar de que algunos directores españoles, como Taberna, destacan la presencia femenina en la inmigración u otros, como Armendariz, Uribe, Colomo, Ayaso, Sabroso y Gutiérrez, subrayan la presencia subsahariana en el desplazamiento hacia España.

Estos guiones son escritos en su mayoría por españoles que tienen una formación europeísta. Son conscientes de que un sistema patriarcal y sus representantes tienen mala fama en la España contemporánea y les resulta difícil crear imágenes de machismo que produzcan sentimientos positivos sin que haya algún tipo de denuncia. Esto puede crear un reto en la representación del inmigrante que continúa sosteniendo

¹¹⁶ Cita original: «In general, those working in the area of film have been remarkably resistant to engaging with the insights and the arguments of postcolonial studies (Murphy 2007: 13)».

valores patriarcales de su país de origen que están en contraste con los valores definidos por la UE. Este encuentro de valores diferentes puede ser subrayado a través de los amores entre inmigrantes y españoles. La narrativa de inmigración en algunas películas denuncia la violencia machista hacia cualquier mujer (sea española o inmigrante). La violencia en estas películas se emplea muchas veces para revelar la frustración e ira de los hombres, y llega a casos de xenofobia mortal en *Bwana* y *Poniente*. La impotencia del personaje machista hacia los cambios sociales en la España contemporánea, es provocada por la dificultad de aceptar las posibilidades de cooperación, entre hombres y mujeres. Un caso de violencia, por ejemplo, se muestra en la narrativa de *Poniente* donde la actitud machista de un padre español se convierte en una postura xenófoba que, a causa de un incendio que ha provocado él mismo, tiene como consecuencia la muerte de su único hijo. Se aprecia que al padre le incomoda que su sobrina, Lucía, tome las riendas de la empresa de su hermano fallecido. En un intento de avivar una mala imagen de los trabajadores inmigrantes y por su propio malestar con su sobrina, el padre prende fuego al campo de producción agrícola de Lucía y no sabe que su hijo está durmiendo allí. En la producción de *Bwana*, el joven subsahariano se enfrenta a la muerte a causa del miedo del protagonista español que decide abandonarle en vez de rescatarle de los asesinos neo-nazis. Observa Cornejo-Parriego sobre estas dos obras que, a pesar de algunas amistades forjadas entre el español y el inmigrante, «afirman la necesidad de una rearticulación de fronteras y naciones y el replanteamiento de una identidad nacional abierta y fluida, si uno no quiere verse abocado al horror de una violencia contra el Otro que acaba siendo auto-destructiva (2007: 33)».

Además, las narrativas que tratan la cuestión de género revelan un mayor reto por distinguir el problema de la migración en la sociedad española. Las producciones españolas muestran una diferencia cultural importante entre el español y el Otro. Se usa la narrativa romántica en el guión para ocultar las dificultades entre los españoles y los otros procedentes de otras culturas. La producción de *Poniente* emplea el amor como una herramienta narrativa asociada con un conflicto político y como consecuencia deja heridos a los personajes. Es decir, la protagonista española sufre temporalmente por la posibilidad de perder a su amante mientras que los inmigrantes sufren las consecuencias a largo plazo del rechazo de la sociedad de acogida. El énfasis en la diferencia del hombre inmigrante con la mujer española en *Las cartas de Alou*, *Bwana* y *Descongélate* implica una valoración del Otro por su alianza con las tradiciones culturales de su lugar de procedencia. Es decir, es una causa inevitable hacia el fracaso del idilio entre los

dos personajes. La falta de una unión perfecta tiene como resultado el bloqueo de la integración del inmigrante varón en la sociedad de acogida a causa de su supuesta testarudez cultural. La razón por la cual los personajes femeninos terminan sus relaciones con los hombres inmigrantes es porque están representadas como mujeres modernas en la España contemporánea. Se pueden observar las relaciones interculturales entre el español y el Otro en las narrativas cinematográficas como una representación de un ideal de la armonía cultural a través del romance (Pratt 1992: 97). Podríamos considerar que la armonía social depende del inmigrante y de su esfuerzo por abandonar su cultura de procedencia e incorporarse por completo dentro de la sociedad española.

La representación de las mujeres inmigrantes en obras como *El próximo Oriente* refleja la marginación de estas mujeres como consecuencia del machismo omnipresente que muchos cineastas españoles suponen que prevalece en la sociedad española. El placer físico, con una atracción sexual entre nosotros y el Otro puede existir, sin embargo, las narrativas indican que deben ser encuentros clandestinos y dentro de un espacio encubierto y, cuando sea posible al margen, donde la realidad está suspendida, y no promueven una relación viable (Sherzer 1996: 239). ¿Por qué estas historias de amor se rompen? ¿Qué significado se revela en las relaciones fracasadas entre dos culturas? ¿Por qué las diferencias son incompatibles en estas narrativas? En el caso de España, estas relaciones amorosas prohibidas están en contra de su herencia cultural e histórica. La sociedad española siempre ha estado marcada por su heterogeneidad, sus contactos culturales, religiosos y raciales con la misma gente que, hoy en día, se considera como algo foráneo. Las narrativas cinematográficas, en estas producciones españolas, insinúan, continuamente, al espectador que el estatus europeo de España está en contraste con todo lo que es de carácter oriental. Las películas sobre la inmigración en España, en este trabajo, parecen ignorar el significado del lugar geográfico e histórico de España dentro del continente europeo. En general se puede asumir que estas producciones de ficción, demuestran unos espacios ocupados por miembros del colectivo subsahariano sin una valoración que incorpore el contexto de la sociedad de procedencia. Para llevar a cabo un análisis más profundo del significado de la inmigración en las narrativas españolas, hay que considerar la condición poscolonial; existen otros proyectos de cine, como documentales, cortometrajes, etc., que están siendo producidos en España hoy en día que nos acercan también a la realidad del sujeto subsahariano.

Una séptima clave es el valor cultural de la producción documentalista. Esta estrategia cinematográfica resulta ser un modo válido de representar una realidad actual que parece ser más difícil de proyectar en las ficciones de cine evaluadas. Alberto Elena recuerda que ciertas películas comerciales en España representan una visión limitada sobre la inmigración; estas ficciones de largometraje no deben ser el único recurso fílmico para evaluar el imaginario español. A. Elena opina que las imágenes que ofrecen una representación más amplia se encuentran en producciones alternativas como son los cortometrajes y los proyectos pequeños iniciados por los propios inmigrantes; por ejemplo, él menciona los documentales de Basil Ramsés, *El otro lado: un acercamiento a Lavapiés* (2002) y de Rolando Ariel Pardo, *Cantando bajo la tierra* (2005), que escasean en un contexto español: «una tradición militante en el tratamiento del problema de la inmigración (en parte, claro está, por la propia fortuna histórica de este tipo de cine» (2005: 61). En este sentido, el modo documental ofrece un lugar de enunciación particular para el inmigrante – el espectador escucha su voz en directo. El pensamiento sobre inmigración en muchas películas, según José María Aguilar, desvela que:

Pocos cambios vitales son tan amplios y complejos como los que tienen lugar en la migración. Prácticamente todo lo que rodea a la persona que emigra cambia: desde aspectos tan básicos como la alimentación o las relaciones familiares y sociales, hasta el clima, la lengua, el contexto cultural, su estatus, etc. Este proceso de reorganización bio-psico-social ante los cambios es natural y frecuente en todo ser humano, pero se da con mucha más intensidad con los inmigrantes, ya que, además del estrés aculturación, otros factores determinan y condicionan su estado de salud (2006: 560).

Esta mirada occidentalizada es válida para expresar una parte vivida por muchos viajeros hacia España. Hasta el modo documental, hecho por realizadores españoles, resulta tener un efecto homogeneizador (Zecchi 2010).

Otra clave cultural destacada en estas narrativas cinematográficas sobre la representación del inmigrante en España es el papel simbólico asignado a los menores como personajes. La presencia de niños y adolescentes en estas películas revela otra parte ilustrativa de los cambios sociales. Ayudan a algunos directores a representar simbólicamente el trato al Otro en sus narrativas. Por ejemplo, el espectador puede entender que el bebé interracial entre dos personajes del reparto de *Las cartas de Alou* simboliza una esperanza hacia el futuro, donde se incluye a los españoles y a la otredad. En términos globales, el discurso sobre el proceso migratorio lleva poco tiempo en la sociedad y su nacimiento revela una esperanza hacia el futuro. Sin embargo, otros

cineastas reflejan sus sentimientos a través de los personajes infantiles en varios estados de su crianza. Los niños en *Poniente* y *Bwana* asumen un papel de inocencia ante el desacuerdo y episodios de violencia entre unos adultos xenófobos. Su reflexión pacífica ante la diferencia cultural aparece como natural e implica una esperanza de que el cambio hacia una sociedad multicultural es posible. El empleo de niños es una estrategia de narración en el guion que simboliza un estado inicial del discurso sobre la otredad; por un lado, es notable que hay una falta general de prejuicios en los niños, y por otra parte la presencia de los niños permite que el cineasta articule una comparación de las actitudes demostradas por los mayores en la historia.

La incorporación de los chicos adolescentes en *Poniente* y *Descongélate* nos ayuda a explicar un estado de incertidumbre masculina. El desarrollo psicológico de los niños hacia la adolescencia, que no es una característica exclusiva del cine español, puede mostrar otro aspecto simbólico de la cultura. Por ejemplo, los varones adolescentes todavía aparecen en el proceso de formular su identidad sexual, una preocupación que domina sus vidas y su actitud incierta. Según el acercamiento presentado por estos cineastas, representa a los chicos con ciertas dificultades para desenvolverse como ciudadanos en una sociedad cambiante, en la que quizás se ven amenazados, por lo que implica su posición individual ante su propia sociedad y ante el sujeto extranjero. Su postura rebelde refleja actitudes actuales, dentro de la sociedad española, en los grupos que quieren exorcizar la asimilación de gente diferente en su entorno inmediato. Aunque se puede investigar el papel de los menores en el contexto social de la asimilación y la presencia de la inmigración actual; en este trabajo se aclara solamente una característica psicológica, un mensaje de los realizadores sobre el estado emocional que observan entre españoles hacia el discurso de la inmigración en España y que les hace sentir algo inquietos. En los próximos capítulos estudiaremos como la aparición de las niñas ocupa un lugar importante para llevar a cabo una dimensión poscolonial en la experiencia migratoria subsahariana en España.

Como clave cultural final me interesa subrayar una estrategia didáctica en muchas películas sobre la inmigración en España: la necesidad de presentar una historia más amplia que explica la vida de la otredad en la sociedad de acogida. Este corpus de películas analizadas hasta ahora identifica cierta clasificación del cine con un compromiso humanitario que considera la inmigración a través de sus problemas de acogida social en España (Cami-Vela 2006; Thibaudeau 2007). Pero esta versión didáctica no explica bien por qué estos directores han asumido unos sentimientos a

favor de la situación apremiante del inmigrante como una víctima. Ha observado Alberto Elena que muchas producciones españolas con temas de inmigración revelan una selección de narrativas que son «escollos más burdos y previsibles (2005: 57)». La representación española hacia el personaje subsahariano en el cine se concentraba en un «tono de denuncia sobre las condiciones del fenómeno migratorio (Monterde 2008: 72)». En términos generales, la aproximación a la representación del Otro inmigrante es una representación que supera una denuncia social como han logrado Armendáriz en *Las cartas de Alou* u otros realizadores que emplean un escenario donde la sociedad española es el trasfondo exclusivo de la historia migratoria. El reto para guiones futuros del cine español, hoy en día, es identificar propuestas actualizadas del sujeto subsahariano que no recaigan en los tópicos donde hay que: «cuestionar la imagen simplista del inmigrante como bondadosa [y] convertida en víctima de un sistema injusto... (ibíd)». En definitiva, hay cierto límite en la traducción cinematográfica de la otredad. Cuando se trata del inmigrante parece conveniente para muchos realizadores observarles como unos inadaptados en la sociedad española. En buena medida, esta representación de una víctima imaginada responde a esos elementos de cambio sociocultural en el cine español, que «durante décadas había estado cerrado siempre en sí mismo y dedicado a asuntos dentro de los confines nacionales (Costa Villaverde 2009: 84)». En las producciones evaluadas en este capítulo sobre la inmigración, es difícil concluir que los realizadores han sabido como superar el encasillamiento del inmigrante como víctima. Asegura A. Elena que «No se trata, por su puesto, de negar la validez y utilidad de un honesto cine de raigambre social que ha contribuido muy positivamente a plantear el debate sobre un fenómeno relativamente nuevo en [España], pero sí de saludar miradas [nuevas] (2010: 211)».

Observamos entonces una visión limitada que evita las responsabilidades del colectivo inmigrante en estas cintas del cine español mientras que los realizadores favorecen que la imagen de la otredad sea la de un sujeto-objeto inadaptado a España. Esta representación plantea una cuestión acuciante: ¿hasta qué punto se considera esta representación cinematográfica del otro como imperfecta? Este argumento ya ha tomado cierta conciencia en el ámbito literario, según observa D. Sanchez-Mesa:

La preeminencia del compromiso humanitario y la solidaridad suele lastrar los logros estéticos de esta literatura. Falta, en la mayoría de los casos, una experiencia profunda o bien documentada de la inmigración, fallando, por ejemplo, el aspecto psicológico o el lingüístico en la caracterización de los personajes y menudeando tanto un maniqueísmo

torpe, como ciertos estereotipos que, teóricamente, convendría subvertir o cuestionar (2010: 10).

Considerando esta preocupación en la literatura contemporánea, muchos directores españoles que muestran un interés solidario similar en los cambios sociales inminentes tampoco logran adscribir fácilmente sus obras filmográficas a una estética particular. Además, unoa académicos reclaman que no hay una generación de realizadores reivindicativa de carácter estético o narrativo, ni que posean un diario cinematográfico común (Cami-Vela: 33). Desde este punto de vista, no hay una autoría española definitiva que cierra el discurso del por qué estos trabajos fílmicos sobre la inmigración son diferentes ni por qué subrayan el Otro como víctima.

Quizá es posible considerar que la oferta de películas nuevas de este tipo en el cine español surgía a finales del siglo por los cambios producidos en el mundo actual:

Estas reticencias a dejarse encerrar en una determinada casilla son características de una generación que ha conocido la proclamación del fin de las ideologías y el proceso de la disolución de las grandes organizaciones políticas tradicionales que han acompañado la caída del muro de Berlín y el desmoronamiento del antiguo orden mundial. En efecto, si ampliamos nuestro enfoque, nos damos cuenta de que, a nivel internacional, es a partir de principios de los 90 cuando se puede observar, en varios países [europeos] a la vez, la reaparición de películas de crítica social que habían desaparecido casi por completo del panorama cinematográfico de los 80 (...) (Thibedeau 2007: 234).

El interés de los directores examinados en este capítulo ha captado varios grados de la experiencia del sujeto inmigrante en España, siempre según la interpretación del autor español. Sin embargo, Carlos Heredero no quiere descartar el valor de estos cineastas que filmaron durante los años noventa; él sugiere que estos realizadores han producido un cine de autor, un término controvertido, pero que funciona para Heredero como una calificación buena sobre la novedad de este tipo de cine en España. Merecen este término, según él, porque escriben los guiones de sus propias películas y se esmeran en rodarlas desde los más firmes criterios autoriales. Según asume Barry Jordan, hubo un cambio generacional en el cine durante los años noventa donde se nota qué opiniones originales son respetadas en España:

Un nuevo cine español (...) que ofrece una amplia gama de diferentes estilos, géneros, narrativas y opciones de reparto, y con un número creciente de directores que miran

hacia Hollywood en busca de inspiración. La nueva generación no da muestras de seguir cualquier programa obligatorio o cultural (mi traducción).¹¹⁷

Parte de esta renovación generacional, señalada por B. Jordan, se distingue también por sus propios discursos desde la imagen, según Eduardo Rodríguez Merchán:

Las narraciones de los directores noveles se apartan de cánones académicos y utilizan el mestizaje de códigos: los video-clips, el cómic o la realidad virtual. Presentan una universalidad en los tratamientos, inclusive a veces cierto desarraigo espacio-temporal, quizá debido al proceso de globalización que nos absorbe (2008: 31).

Es decir, hay realizadores que están interesados en implicar a los espectadores en aspectos desconocidos para la sociedad española como es el desplazamiento de personas entre fronteras transnacionales (y no necesariamente estatales). Posiblemente estas obras asumen un tono de aprendizaje que no necesariamente quiere ser un cine español que exhiba unas convenciones culturales eurocéntricas.

En otras palabras, faltan las consideraciones de la condición poscolonial cuando se trata de los sujetos de tierras africanas. Históricamente, el cine español produjo imágenes bajo otro tipo de ideología cuando se trataba de la otredad que se mantenía en el continente africano. Por ejemplo, ya hemos mencionado dos obras africanistas, *Misión blanca* (1946) de Juan de Orduña y *Cristo negro* (1963) de Ramón Torrado, que subrayaban un esfuerzo por estos dos realizadores en proyectar:

(...) el colonialismo español como fundamentalmente distinto [lo cual] enmascara con sutileza un miedo a la diferencia subyacente – o, para ser más precisos, miedo a la peligrosa atracción por la diferencia (Herrera 2007: 447).

Sin embargo, la representación superficial del africano como objeto sumiso es distinta a la mirada transnacional que vamos observando de los protagonistas subsaharianos en el cine contemporáneo: la emergencia de una condición poscolonial de los sujetos de la Otredad africana.

Es notable que el sector cinematográfico evite el empleo de la palabra poscolonial en sus películas para describir sus narrativas contemporáneas de las vidas africanas; referencias a la condición poscolonial están ausentes en la promoción publicitaria de los propios autores y directores de muchas producciones españolas. Sin

¹¹⁷ Cita original: «A new Spanish cinema (...) offering a vast array of different styles, genres, narratives and casting choices, with increasing numbers of directors turning to Hollywood for inspiration. The new generation shows little sign of following any prescriptive or cultural agenda (Jordan 2000: 75)».

embargo, esto no es óbice para reconocer la condición poscolonial. Se tratará de efectuar un análisis que contribuya a crear una sensibilidad especial capaz de cuestionar tanto las estrategias textuales (ficción-documental) como los espacios discursivos que gobiernan las películas. Según el pensamiento de Zecchi, estas cuatro obras pertenecen a un espacio de cine que «no defienden un proyecto de asimilación del inmigrante o de integración del español, sino que realizan una propuesta de diálogo para que los dos grupos se modifiquen y se enriquezcan mutuamente, anticipando una situación de hibridación (2010: 176)». Si forman un complemento de otros textos fílmicos en España, nos interesa entender cómo han llegado a «un espacio liminal» (ibíd). Este trabajo de investigación defiende que se puede llevar a cabo una aproximación a las características convencionales de la narrativa de algunas producciones cinematográficas españolas bajo el prisma de la metodología de los Estudios Culturales y la Teoría Poscolonial.

4. Análisis cultural: Representaciones del viaje hacia España

La representación del inmigrante subsahariano en *Querida Bamako* y *14 kilómetros* pone de manifiesto distintas claves culturales. La primera parte de este capítulo se dedica a interpretar más de cerca la ideología desarrollada por Omer Oke durante la planificación, rodaje y distribución de *Querida Bamako*. Esta narración se centra en acciones que muestra los distintos desafíos vividos durante el viaje hacia España desde el punto de vista de los protagonistas subsaharianos. Este tema de la inmigración reciente en España para los autores Javier Herrera y Cristina Martínez-Carazo significa «un protagonismo inusitado en base a su poder como aparato cultural capaz de reflejar y construir identidades nacionales y difundirlas e internacionalizarlas con una eficacia que supera la palabra escrita (2007: 9)». Para esclarecer la estrategia fílmica de Oke se realiza una evaluación comparativa con la película de Warren Beatty *Reds* (1981), que ha inspirado el modelo de la ficción-documental aplicado en *Querida Bamako*.

Beatty expone una memoria colectiva a través de los atestiguamientos de sus protagonistas en *Reds* como supervivientes de ciertos hechos históricos en los EE.UU.. Su largometraje es un estilo de narración autorial que se aplica al caso de *Querida Bamako* y, adicionalmente, es una película procedente de Hollywood que se identifica con las ideas de Herrera y Martínez-Carazo, «centrados en el establecimiento de las correspondencias entre el discurso audio-visual y los diversos componentes del imaginario colectivo español [que] se inscriben dentro de la tradición *autorial* que es aún hoy en día la parcela de interés más socorrida y por ello la de mayor representación (...) (2007:10)». Mientras que éste presente trabajo estima una valoración de la influencia hollywoodiense en *Querida Bamako* también se hace comparaciones entre la obra de Oke y otra producción española, la cinta de Gerardo Olivares *14 kilómetros*. Ambas películas de Oke y Olivares exponen la trayectoria compleja que precede a la llegada de muchos subsaharianos a España, mientras que sus interpretaciones culturales también indican qué significa hacer cine migratorio hoy en día en España.

4.1 El caso de Omer Oke: ¿realizador poscolonial en el cine español?

Inspirado por los acontecimientos apremiantes del inmigrante en tierras africanas, los productores Abra Prod, S.L., Fénix P.C., S.L., y Euskal Irrati Telebista-Radio Televisión Vasca, S.A. se interesaron por hacer una película. Contrataron a Oke para generar las ideas iniciales para un guion sobre unas experiencias fragmentadas de la inmigración subsahariana y convertirlas en una obra integral. Este equipo de producción eran partidarios de exponer una urgencia social a través del cine español sobre un mundo desconocido para muchos espectadores. Empleando las entrevistas con inmigrantes subsaharianos, el equipo fílmico de Oke ha logrado filmar una cinta de 99 minutos llamada *Querida Bamako*. Se trata también de un texto fílmico nuevo hasta este momento en el cine español que se centra en temas de la marginalidad.

Esta película cuestiona muchos términos culturales. Oke representa una perspectiva alternativa a las imágenes de la inmigración subsahariana porque ha interpretado el mundo periférico en tierras africanas. *Querida Bamako* fue pensada para exponer a estos recién llegados con unas imágenes reivindicativas y para rechazar una representación inquietante de la otredad subsahariana como una amenaza para la estabilidad de España. El estreno oficial, en octubre de 2007, supuso el primer largometraje producido con fondos oficiales españoles de un cineasta residente en el País Vasco, procedente de un país subsahariano, Benin. En la historia del cine español, sin embargo, es menester señalar que la presencia de sujetos inmigrantes como realizadores de producciones españolas no era una rareza. De hecho, muchos extranjeros han participado en películas españolas desde el comienzo de la industria cinematográfica en España. Por ejemplo, la participación de ciudadanos no españoles en varias películas fue una clave histórica del cine español a principios del siglo XX, como bien explica Julio Pérez Perucha:

Siendo el español durante este periodo [1911-1922] un cinema tributario del resto de las cinematografías occidentales, y encontrándose inmerso en un subdesarrollo estructural y económico prácticamente tercermundista, fue moneda corriente tanto la emigración más o menos pasajera de nuestros profesionales cinematográficos, como el aterrizaje en nuestro territorio de profesionales de otros países: unos para filmar asuntos de manera raquíta y desaliñada; otros para instalarse aquí cual pícaro colonizador que trae la buena nueva al incauto salvaje (2009: 73).

Es decir, que visto con la debida perspectiva histórica, el caso de Omer Oke como realizador no español representa una tendencia profesional ya establecida en España. No

obstante, destaca que un director procedente de tierras africanas se interese ahora en una temática sobre el sujeto subsahariano como el enfoque central de su narrativa. Lo que cumple Oke en la narrativa de *Querida Bamako* es ofrecer un lugar único en España para que muchos sujetos desconocidos de la otredad subsahariana se enuncien: un cine español hecho por un sujeto subsahariano sobre sujetos subsaharianos.

Quizá pueda ser algo curioso producir esta narrativa en España: Oke originó esta idea didáctica para la película porque trabajaba a diario con recién llegados desde tierras africanas. Quiso desarrollar una estrategia educativa basada en sus propias observaciones de la problemática social de la inmigración subsahariana en el País Vasco. Así, este proyecto cinematográfico ha surgido como una preocupación general por los efectos negativos causados por las representaciones mediáticas de este colectivo. Por ejemplo, Nicolás Lorite García también sugiere que las llegadas de los inmigrantes subsaharianos son el eje configurador de un estereotipo negativo de esa otredad para muchos españoles (2011: 61). Oke explica que quiso educar al público español sobre este futuro motor transformativo de la sociedad. Este cineasta ha dicho que los desafíos de su experiencia laboral con inmigrantes instalados en la Comunidad del País Vasco son múltiples.¹¹⁸ No obstante, le preocupa a Oke que todavía muchos españoles no hayan asimilado bien el impacto social que supone la presencia de estos sujetos subsaharianos; y, particularmente, dice que la gente no ha reconocido que nos enfrentamos a unos cambios culturales únicos. Como explica Oke, ellos representan una transformación futura para la sociedad española:

La inmigración es un tema que la gente en general no entiende bien y que los medios de comunicación presentan desde un escaso punto de vista del inmigrante y, en algunos casos, representan las experiencias muy rápidas (...) y demasiado superficiales. Hay que entender mejor las consecuencias favorables para la sociedad.¹¹⁹

La vuelta a los orígenes de muchos inmigrantes era obligatoria para Oke. Quiso esclarecer unos motivos para que mucha gente de tierras africanas inicie un viaje entre la vida y muerte hacia Europa. Particularmente, le ha interesado exponer causas desconocidas de la llegada de muchos sujetos subsaharianos a España. El producto final, una ficción-documental, *Querida Bamako*, recibió la clasificación para todos los públicos del Ministerio de Cultura español y supuso cierta garantía de que la accesibilidad de esta obra tendría un mayor acceso al mercado comercial. Además, esta

¹¹⁸ Entrevista de E. Jesurun a O. Oke en Madrid, 30 de enero de 2007.

¹¹⁹ *Ibíd*

clasificación facilitaba la negociación con empresas distribuidoras de películas dentro de la infraestructura española: «Con el fin de educar a un mayor número de españoles era importante tener una clasificación para todo el público. Esto evita obstáculos para que más gente pueda ver esta película».¹²⁰

Esta negociación de Oke para el acceso mercantil de su película representa un perfil diferente de la otredad subsahariana, un agente participativo en la sociedad española. Su historia particular muestra que el sujeto subsahariano está muy presente en la vida cotidiana: Boladji Omer Bertin Oke llegó a España a principios de los años noventa desde su Benin natal para cursar estudios de periodismo en la Universidad del País Vasco de Leioa. Después de trabajar varios años en la delegación vizcaína de la ONG de Cáritas, en 2001 dio un giro político a su carrera y fue nombrado director del Departamento de Inmigración del País Vasco, cargo que dejó en 2006. Bajo la dirección de Oke, este departamento gubernamental ha sentado las bases del primer Plan Vasco de Inmigración, un proyecto que buscó planificar y coordinar la intervención de la administración estatal en materia de inmigración. En el año 2003, el departamento de Inmigración, bajo el mando de Oke, firmó con la Universidad del País Vasco un convenio de colaboración para crear el *Observatorio Vasco de Inmigración*, un nuevo instrumento de investigación que analiza la incidencia de los flujos migratorios en el País Vasco y que fomenta la realización de investigaciones y de cursos de formación. Su trabajo ha expuesto a Oke a todo tipo de viajeros que han acudido a su despacho con historias de las vidas abandonadas en sus países de procedencia. No cabe duda de que Oke mantiene una experiencia profesional muy amplia sobre las cuestiones que afectan particularmente a la inmigración subsahariana dentro del País Vasco y que él puede conectar con su propia experiencia vivida en Benin.

La participación anterior de Oke en proyectos comunitarios en el País Vasco supera su trabajo como realizador de cine. Sin embargo, no hay manera definitiva de identificar la trayectoria completa de Oke sin considerar una dimensión poscolonial que califica muchos aspectos de su vida. A pesar de que Oke no habla de sí mismo como un sujeto poscolonial, no debemos descartar la experiencia híbrida de este ciudadano de Benin, antigua colonia francesa, en España; particularmente, este cineasta ha recorrido una trayectoria cultural poco convencional entre el Uno y el Otro: ¿cómo se vería

¹²⁰ Entrevista de E. Jesurun a O. Oke en Bilbao, 25 de enero de 2008.

involucrado un sujeto subsahariano como realizador de una producción española sobre la otredad subsahariana? Los conocimientos académicos y prácticos de Oke en España le han informado sobre el funcionamiento de los medios de comunicación y las gestiones gubernamentales de acogida de subsaharianos recién llegados.

Su trabajo en *Querida Bamako* también desvela el interés de Oke como participante en unos contextos poscoloniales. Dice Dina Sherzer que distintas ideas acerca de los estudios poscoloniales toman nota de estas personalidades procedentes del mundo colonial que toman las riendas detrás de la cámara:

Otra faceta de los estudios poscoloniales examina cómo los individuos de las antiguas colonias toman el boli o la cámara para expresar su versión de la experiencia colonial, descolonizando el conocimiento mediante la propuesta de sus propias imágenes y la presentación de su propio patrimonio y culturas (mi traducción).¹²¹

La creación del guion de *Querida Bamako* empezó como un proyecto de colaboración entre Oke y Joxe Portela, un productor español. Ambos se interesaron por la dimensión social del colectivo subsahariano en la sociedad vasca. Esta colaboración entre el Uno y el Otro se convirtió en un diálogo sobre una preocupación mutua por la llegada de nuevos grupos y la transformación de la sociedad española: veían ambos hombres una historia poca contada sobre las motivaciones del viaje subsahariano. Querían explicar las muchas tragedias humanas desconocidas. Oke ha conocido a inmigrantes subsaharianos que intentan llegar a este país a cualquier coste, inclusive el de perder sus propias vidas por las costas españolas. Como explica Oke:

Llegué en 1991 a España para estudiar periodismo. En 2005, el productor Joxe Portela me dijo que quería reflejar la tragedia de tanta gente muriendo o soportando penalidades para llegar desde África a Europa. Y, como africano, tenía la obligación moral de participar en el proyecto [de *Querida Bamako*].¹²²

El acuerdo entre Oke y Portela fue emplear los recursos disponibles en la industria del cine español para esta producción. Por ejemplo, el reclutamiento del guionista Joanes Urkixo Beitia fue a través de la empresa distribuidora que ya tenía contratado a este escritor vasco. El productor de *Querida Bamako* quiso contar con un autor acreditado del sector cinematográfico cuando escogió a Urkixo. Oke reconocía su condición de novato en el mundo del cine cuando empezó con este proyecto colaborativo y tuvo que

¹²¹ Cita original: «Another facet of postcolonial studies looks at how individuals from the former colonies take up the pen or the camera to express their version of the colonial experience, thus decolonizing knowledge by proposing their own images, by presenting their own heritage and cultures (Sherzer 1996: 15)».

¹²² Notas de producción de *Querida Bamako*, Cine Renoir Madrid, 20 de octubre de 2007.

permitir ciertas concesiones desde el principio del rodaje hasta el estreno de la película en el Festival de Cine de San Sebastián el año siguiente.

Supo Oke que esta oportunidad le ofrecía un vehículo para convertir las vidas fragmentadas de los inmigrantes en una memoria colectiva. Por este motivo, este cineasta de Benin tuvo mucha cautela en la selección final de los testimonios de su obra. Aunque la narrativa de ficción de *Querida Bamako* presenta un final cerrado, la inclusión de los distintos informantes subsaharianos como noticieros sigue otra fórmula artística, la del documental. Oke pudo exponer estas voces enunciativas del colectivo subsahariano a través del modo documental. Su conocimiento directo de los problemas de la inmigración subsahariana a través de su puesto oficial en el gobierno era algo insuperable. Ya tenía una fuente de recursos humanos única para su filmación. Además, Oke ha dicho que él podía comprobar los hechos históricos de estos testimonios porque él mismo supervisaba ciertos casos de ayuda social en estas comunidades de acogida.¹²³ Él conocía de cerca las distintas preocupaciones de los sujetos subsaharianos instalados en el País Vasco y, particularmente, en los vecindarios de Bilbao. Esta interacción profesional permitía establecer una red de contactos que incluyera unas relaciones de confianza entre Oke y muchos de los nuevos vecinos extranjeros.

Este puesto privilegiado del cineasta le identifica con otra clave cultural de su cine: el acceso a sujetos de la diáspora africana. Esta situación ha facilitado el desarrollo del guion para Oke con una diversidad de historias. Distintos inmigrantes le contaron sus experiencias de cómo habían llegado a España, retos alucinantes que reflejaban un esfuerzo sobrehumano de supervivencia para llegar hasta la costa española. Otros le contaron sus historias de retorno, forzado o voluntario, a su lugar de origen. Explica Oke que su propia vida familiar tiene mucho eco en los testimonios de *Querida Bamako*:

Mi propia familia consiste de siete hermanos. Todos hemos conseguido oportunidades para estudiar fuera de Benin. Ahora solamente un hermano vive en Benin. Esta dispersión de mi familia ha sido por motivos académicos y luego hemos conseguido oportunidades profesionales en el extranjero. Mis padres ya son mayores y nos animan a desarrollar nuestras posibilidades. Siempre nos dicen que están orgullosos de sus hijos. Sin embargo, soy consciente de que ellos pueden sentirse de otra manera ahora que casi todos sus hijos viven fuera del país. Pienso mucho en el viaje, la dispersión, el retorno, la posible soledad de

¹²³ Entrevista de E. Jesurun a Omer Oke en Madrid, 5 de octubre de 2010.

mis padres, etcétera. La experiencia subsahariana es muy compleja y llena de emociones que no se hablan.¹²⁴

Cuando Oke comparó estas múltiples historias con su propia experiencia de acogida en España, quedó algo estupefacto. Han transformado a Oke a nivel personal: Oke menciona durante una entrevista inicial que ha crecido su sentido de moral durante sus contactos con los distintos individuos del colectivo subsahariano.¹²⁵

Inspirado para filmar una memoria audiovisual, Oke quiso exponer el heroísmo inherente en estas historias subsaharianas. Pensó en la manera más eficaz de llevar al cine esta trayectoria alucinante de muchos viajeros subsaharianos. No obstante, Oke no ha sido el único artista en considerar este dramatismo de la otredad. Otros también han considerado proyectos de cine como fórmula destacada de una campaña de educación pública. Según el fotógrafo francés Olivier Jobard, este tipo de periplo que comienzan subsaharianos para cruzar el mar alto es difícil de imaginar desde el mundo occidental. Jobard ya fue uno de los primeros periodistas en viajar desde los lugares aborígenes con unos inmigrantes clandestinos. Capturó imágenes durante un viaje iniciado en compañía de un ciudadano de Camerún, hasta que, finalmente, después de casi un año de traslados, tomaron un cayuco¹²⁶ en Marruecos con destino a las costas europeas: «Los pasajeros tuvieron miedo (...). Pero después de dos semanas en la misma basura, comiendo las mismas sardinas y el mismo pan seco, te relacionas con la gente y la gente ya no te mira como fueras un extraño (mi traducción)». ¹²⁷

La mirada del hombre occidental, que Jobard retrató a través de sus fotos en este tipo de viaje, parece algo curiosa. Motivado por el dinero, Jobard intentó sacar imágenes con su cámara para que capturasen una visión distinta de la experiencia humana que él consideraba muy poco retratada en los medios de comunicación. Estaba dispuesto a morir con ellos porque conocía muy bien el riesgo que suponía el viaje en cayuco. A pesar de la imposibilidad ontológica de asumir la vida del Otro, la curiosidad de Jobard de evaluar la experiencia del Otro, a través de un informe fotográfico, exponía los retos de estos viajeros subsaharianos. Quizá ha sido un experimento malintencionado de orientalismo; sin embargo, sus peripecias en las imágenes tienen un impacto mayor en

¹²⁴ Entrevista de E. Jesurun a Omer Oke en Madrid, 5 de octubre de 2010.

¹²⁵ Entrevista de E. Jesurun a Omer Oke en Madrid, 5 de octubre de 2010.

¹²⁶ Véase la foto imagen 16 de Olivier Jobard.

¹²⁷ Cita original: «Passengers are afraid (...). But after two weeks in the same deep [shit] eating the same sardines and the same dry bread, you get close to the people and then the people don't really look [at you] like you're a stranger (Strief 2007: 1)».

sus espectadores. Curiosamente, en las múltiples representaciones de los distintos inmigrantes subsaharianos, vistas por la cámara de Jobard, faltan sus voces enunciativas. Jobard fue quien realizó la selección de entre las miles de fotos tomadas durante su periplo para su exposición a un público norteamericano.

En defensa de Jobard, Oke subraya que la experiencia en el cayuco es una mirada desconocida para muchos en el mundo occidental. Los medios de comunicación exponen las consecuencias de estos barcos que se hunden en alta mar, pero no consiguen dar las noticias desde el interior de las pateras. Sugiere Oke que, hasta entonces, cualquier mirada dentro del cayuco como lo ha hecho Jobard era algo pionero. Como cineasta, Oke reconoce que estas imágenes poderosas transmiten esa experiencia desconocida ante la muerte:

Las imágenes de la gente en unas situaciones humillantes pueden sensibilizar a mucha gente. No me interesa enseñar el lado humano a través de las miserias que produce la inmigración sino también las expectativas que tienen los viajeros. La potencia del cine y sus imágenes es muy importante para enseñar al público una realidad dura. EE.UU. ha magnificado su cultura a través del cine por casi un siglo. No pretendo copiarlo sino reconocer su impacto.¹²⁸

Oke también es consciente de que la imagen desconocida requiere un sonido, una voz propia. Por este motivo, insiste, *Querida Bamako* expone testimonios de hombres y mujeres subsaharianos frente a la cámara. Además, ha incorporado las distintas dimensiones vividas por los protagonistas subsaharianos durante el viaje delirante por tierras africanas. Su meta era incorporar secuelas fragmentadas de informantes que han vivido esta increíble transformación desde su lugar de procedencia hasta llegar a la sociedad receptora. De modo que el proyecto de Oke tiene una función clave: exponer unas voces enunciativas que subrayan las experiencias invisibles en un trayecto desconocido. Sus palabras explican por qué estos participantes se esconden durante la oscuridad de la noche. Su película informa al espectador español de los desafíos a los que se enfrentan muchos sujetos subsaharianos a través de sus propias memorias.

Esta intervención engloba tantos episodios individuales del pasado que Oke se veía obligado a crear una narrativa coherente cuya acción seguía cierta lógica. Ha optado por estructurar su ficción-documental con la técnica literaria del diario como narración principal. Mezclando lo íntimo y lo público de varios sujetos subsaharianos,

¹²⁸ Entrevista de E. Jesurun a O. Oke en Madrid, 30 de enero de 2007.

Oke quiso crear una guía, diario fílmico, sobre los puntos clave de la periferia vivida por estos protagonistas viajeros. Como bien dice Enric Bou: «Tiene el diario algo de *collage*, a causa de su desorganización aparente, o por las repeticiones (...) con gran cantidad de información comprensible sólo por quien los escribe y algunas personas de su entorno (2008: 126)». La película de Oke mantiene esta perspectiva de narración porque ha combinado las historias de los diversos protagonistas subsaharianos, que representan sus propias memorias vividas, y las ha transformado en un cuento específico; principalmente, *Querida Bamako* mantiene este formato de un diario a través de uno de los protagonistas, Moussa, con una voz en *off* en las imágenes de la ficción. Sin los testimonios era imposible crear la narración de ficción, que fue escrita por el guionista J. Urkixo, según nos cuenta Oke:

Los testimonios sirvieron como una fuente importante para crear la narrativa del guion, sin embargo, el diálogo de la parte de ficción y la ordenación de los hechos reales en una cronología fue el trabajo del guionista. La idea era reclutar las voces auténticas de varios inmigrantes instalados ahora en España [principalmente en Bilbao y algunos en Madrid] para que se pudieran contar sus historias personales.¹²⁹

Los recuerdos de los inmigrantes subsaharianos en este proyecto de cine, en términos generales, son una versión de ficción-documental. Sin embargo, esa diferencia que supone la narrativa entre la ficción y la realidad crea unas cuestiones sobre el modo de representación. Oke recurre al formato documental para tratar el tema de la inmigración hacia las costas españolas. Esta forma de representar la realidad se complementa con una narrativa ficticia que ha copiado, según él, de otras convenciones existentes en producciones de cine de Hollywood. En la industria del cine español existían además algunos precedentes de documentales que tratan la experiencia de la inmigración subsahariana. En el capítulo anterior, ya hemos evaluado el caso de la realizadora Helena Taberna, que presenta algunas mujeres subsaharianas como informantes ante la cámara en *Extranjeras* (2003).

En el mundo académico occidental señalamos que el terreno del documental es una categoría demasiado abierta para hablar sobre una noción definitiva. En contraste con la producción de un guion de ficción, la realización de un documental se enfrenta con el reto de calificar la realidad con la mínima mediación posible (Weinrichter 2005: 10). La decisión de Oke de recurrir al modo documental, como una parte esencial de la adaptación fílmica sobre flujos migratorios, pertenece a una tendencia dentro del cine

¹²⁹ Entrevista de E. Jesurun a O. Oke en Madrid, 30 de enero de 2007.

que ha sido muy discutida a nivel mundial. Siempre quedan dudas de hasta qué punto el espectador del documental puede (re)conocer al sujeto protagonista de la película. Sin embargo, Eduardo Rodríguez-Merchan y Gema Fernández-Hoya ya han confirmado que nos enfrentamos a una renovación generacional definitiva de realizadores que recuperan este modo de cine en el caso español (2008: 32). La selección de testimonios grabados y la combinación con los segmentos de ficción en *Querida Bamako* parecen haber pasado por un proceso de producción muy cuidado. Según Santo Zunzunegui, la estrategia fílmica que emplea testimonios para rehabilitar a supervivientes revela obras de una «pulcritud con la que son conservadas las *palabras originales* (2008: 121)».

4.2 *Querida Bamako* como narrativa de documental-ficción

Dentro del contexto español, Alberto Elena reconoce que el formato documental es una herramienta cultural destacada para captar los cambios sociales. Reconstruir las historias de los sujetos subsaharianos no siempre es algo suficientemente reconocido y A. Elena sostiene que: «Olvidado –o simplemente menospreciado– durante bastantes años, el formato documental parece emerger asimismo como uno de los más idóneos para abordar numerosas cuestiones relacionadas con la problemática de la inmigración (2010: 212)». Por ejemplo, *Querida Bamako* expone las estructuras de globalización donde las redes de comunicación y de transporte son una realidad vivida de forma personal e intensa por el viajero subsahariano. El formato de ficción-documental de Oke trata de singularizar estos viajes personales y verosímiles con los relatos documentados e historias dramáticas de esta aventura arriesgada dentro de mundos cerrados en el continente africano. Esta producción española pone de manifiesto una tendencia entre ciertos realizadores, como es el caso también de Olivares y Laguna, que crean sus propios discursos: «Bebiendo directamente de hechos reales surge un nuevo fenómeno: la recuperación del género documental como una de las marcas de identidad de renovación del cine español (Rodríguez y Fernández 2008: 32)».

Sin embargo, el modo documental es difícil de llevar a cabo; específicamente, Bill Nichols explica que cualquier tipo de documental contiene una variedad de complicaciones en términos de los conceptos aplicados. Según la propuesta de Nichols,

es una aproximación desafiante para cualquiera que llegue a establecer una definición definitiva sobre el cine «documental»:

La falta de claridad de cualquier definición se debe en parte a que las definiciones cambian con el tiempo y a que ninguna definición cubre todas las películas que uno podría considerar documentales (la traducción es mía).¹³⁰

Es decir, esta propuesta explicar que hay ciertas contingencias en cualquier intento de identificar los trabajos artísticos; por ejemplo, según este pensamiento, es muy difícil decir que la narración en *Querida Bamako*, es un documental como si fuera esto una categoría de cine cerrada. Nichols dice que la mayoría de los espectadores opinan que se sienten muy cómodos cuando ven una película clasificada como documental. Según Nichols, les parece cómodo adaptarse al estilo en que el director utiliza los datos para representar la realidad. Opinan que las imágenes y la historia que ven en pantalla son creíbles. Y, quizá, los espectadores también piensan que son capaces de nombrar el tipo de cine documental que están viendo. En términos genéricos, el público supone fácilmente una autoridad de lo que es un documental, sin hacer muchas preguntas sobre el proceso complejo de representación (Nichols 2001: 3). No obstante, Nichols expone que a los espectadores les cuesta generalmente decir en términos concretos qué es un documental. Sugiere que muchas veces parece más fácil suponer qué es un documental que concretar el discurso que implica este modo de cine. Paul Ward también entiende las dificultades de llegar a una definición satisfactoria del documental y prefiere asumir que hay varios discursos en este tipo de cine. Para Ward, este modo cinematográfico funciona bien cuando el espectador entiende que existen varios discursos y prácticas solapados para captar la realidad (2005: 1-3).

Todo esto obliga a repasar la aplicación adecuada del concepto documental en el presente trabajo, ya que ha sido criticado por varios académicos. Nichols ofrece elementos esenciales para que el espectador entienda lo que es crear documentales, pero, en un intento por evitar que sea una definición final, alerta que este tipo de cine siempre está condicionado por los cambios inevitables del espacio-tiempo en la historia del ser humano. También Nichols advierte que será imposible crear una división contundente entre la narrativa de ficción y el texto del trabajo

¹³⁰ Cita original: «The fuzziness of any definition arises partly because definitions change over time and partly because at any given moment no one definition covers all films we might consider documentary (Nichols 2001: 2)».

documentalista. Este académico declara que su argumento sobre el modo documental nunca puede ser firme y cerrado:

Las cuestiones de estructuras y estilo se alteran y evolucionan, se transforman y se adaptan a las condiciones sociales cambiantes, a la historia cuasi autónoma del género de cine documental, así como a las contingencias inmediatas que se plantean durante el acto de la filmación en sí (...). Lo que me parecía más urgente, y fundamental, era otorgar a la cinematografía documental la valía de un género cinematográfico diferente con problemas y placeres propios (Nichols 1997: 15-16).

Por esta razón, parece práctico asumir que el cine documental hoy en día se entiende mejor como una mezcla de varios tipos de estilos.

En este contexto, Bill Nichols pone de manifiesto que la historia del cine considera algunas diferencias importantes entre las narrativas de ficción y de no-ficción. Asume que todas las producciones cinematográficas se podrían describir como un cierto tipo de documental. Adicionalmente, opina que se puede dividir el cine en dos áreas generales de distinción: primero, un documental como un modo de representación. Es decir, el documental que la mayoría de los espectadores entiende que es un documental y percibe con un sentido de objetividad hacia la obra. Segundo, el documental como un «wish-fulfillment» del espectador o «un cumplimiento de los deseos (mi traducción)». Es decir, es posible interpretarlo como una película de ficción que representa un registro de la cultura, ya que a menudo expone personajes que se parecen a personas reales. Esta estrategia fílmica llega a producir un acercamiento subjetivo del público al contenido temático de la cinta. Antonio Weinrichter habla de que el espectador necesita sentir cierta confianza en las imágenes de los personajes proyectadas: «Se pretendiera que tomáramos el resultado final como un acto de declaración espontánea (2004: 44)». Así que el modelo de Nichols declara una división general entre documental y ficción que ayuda al espectador a interpretar obras como *Querida Bamako*. Pero no es un argumento comprobado por Oke, que explica que su narrativa cinematográfica no mantiene un modo consciente de «wish-fulfillment».¹³¹ Al contrario, la narrativa de ficción de *Querida Bamako* fue escrita con el objetivo de crear una historia complementaria que ofreciera un hilo coherente a los distintos testimonios de la narrativa.

¹³¹ Entrevista de E. Jesurun a O. Oke en Madrid, 30 de enero de 2007.

Otra proposición del documental es que expone el funcionamiento de relaciones institucionales entre varios componentes de la sociedad. Bill Nichols sostiene que hay unos factores imprescindibles en la definición básica del documental: la descripción institucional, la relación con el público y el corpus del texto explican la práctica de hacer un documental. Las descripciones institucionales de las que trata el documental son importantes, desde el inicio del proyecto fílmico, para clasificar la película dentro de la red de producción, distribución y exhibición, según Nichols. En el caso de *Querida Bamako*, por ejemplo, el apoyo estatal para financiar la producción ha sido imprescindible. No obstante, Nichols explica que este tipo de identificación institucional dentro del sector del cine es muy relevante, ya que impulsa un ambiente que crea un sentido de comunidad para los cineastas de documentales. La experiencia de Oke en este sentido ha sido positiva. Dice que la clasificación de *Querida Bamako* como documental ayudó a que se estrenara su película en el Festival de Cine de San Sebastián, se ofertara su trabajo como una categoría profesional dentro de la industria cinematográfica y quedara a compartir conocimientos prácticos con otros profesionales del sector. Lo que Bill Nichols define como una «comunidad de practicantes» también implica que se creen ciertas expectativas normativas de lo que es un documental entre los cineastas; y posiblemente, se creen unas pautas profesionales que estos realizadores nuevos copian de otros documentalistas:

Los realizadores de documentales pueden moldear y transformar las tradiciones que heredan, pero lo hacen precisamente a través del diálogo con esas tradiciones y sus seguidores (1997: 47).

Esa noción de comunidad que propone Nichols tiene un punto flaco. Parece ser demasiado idílico para que surjan normas establecidas sobre un modo de cine que suele ser (muy) variable; es decir, que el formato documental es tan dinámico que no tiene un aspecto final determinado. Según justifica Casimiro Torreiro, la práctica del documental excede una definición de comunidad porque:

Ha sido siempre periférica (...), se ha desarrollado en las más variadas formas y en los lugares más inverosímiles. Y no se trata sólo de una cuestión geográfica: aquellos más preocupados por las cuestiones sociales trabajarán sobre el documental según diferentes vías y objetivos (...) (2005: 9).

No hay duda de que la propuesta de Nichols revela un modelo que apunta al cine documental como una operación enérgica, que supone la incorporación de

cambios contundentes en sus paradigmas; no obstante, el pensamiento de Torreiro sostiene que falta una práctica continuada entre muchos cineastas para crear un modelo completo del documental. En el caso de *Querida Bamako*, Oke asegura que su manera de trabajar en esta obra se debió en gran medida a la existencia de una comunidad de profesionales y técnicos en el mundo del cine: «Nunca había hecho cine porque es mi primera película, y entonces, dependía mucho sobre el conocimiento técnico del equipo durante el rodaje para crear un producto profesional».¹³²

Según Bill Nichols, otro matiz imprescindible del documental son los marcos institucionales distintos que moldean la narrativa final. Cuando uno estudia más de cerca los textos documentales, se puede identificar que hay otro tipo de clasificación de la narrativa, aunque Nichols admite que siguen faltando normas exclusivas para la producción del documental. Por ejemplo, pueden existir diferencias de estilos dentro de los distintos periodos históricos del cine como son las distintas escuelas de hacer producciones documentales, y también se consideran diferencias en varios períodos en la cronología histórica del cine y, si esto no fuera suficiente, Nichols también sostiene que hay algunos movimientos artísticos importantes dentro del cine documentalista que utilizan modos de técnicos destacados. Es decir, que se perciben modos documentales que han existido fuera de un movimiento cinematográfico «oficial» al que se refiere Nichols, aunque admite que se puede sustraer elementos determinados de un movimiento artístico en particular (1997: 162-168). Este autor afirma que se crea una combinación de los estilos y normas donde uno aporta al otro, y lo que resulta es que un documental puede contener una parte o una mezcla de estos elementos artísticos (ibíd).

Otro punto clave sobre la función del documental, según Nichols, es la participación del público en las salas de cine. Los espectadores acuden habitualmente a la película documental con diferentes expectativas en comparación con su anticipación ante una obra de ficción. Esa relación entre el público y la representación del material tiene un acercamiento distinto: un documental supone una creencia en la autenticidad del mundo grabado en la película, mientras que un largometraje de ficción suele exigir que el público suspenda su incredulidad (Nichols

¹³² Entrevista de E. Jesurun a O. Oke en Bilbao, 25 de enero de 2008.

1997: 225). Aunque esta diferencia parece una interpretación poco complicada, sin embargo, sirve como una explicación del modo documental. Este tipo de cine depende de dicha diferencia cultural, en las distintas expectativas filmográficas que asume el público. En opinión de A. Weinrichter, los espectadores reconocen un documental cuando aceptan que: «Los personajes hablan a la cámara, y no sólo entre sí, y la legitimación del proyecto de la película proviene, en no poca medida, del testimonio de los entrevistados (2004: 43)». Según el pensamiento de Margarita Ledo Andión, «una constante tanto del documental como del cine general es la necesidad de dirigirse al espectador como parte de la cultura de masas (2005: 33)». Oke está de acuerdo con que *Querida Bamako* se originó como una idea concebida de informar al público en general, para un espectador que no era consciente de las dimensiones transformativas de la inmigración subsahariana en la España actual. Esto requiere que la producción del documental se centre en el material desde una perspectiva particular que, según Nichols, obliga a que el espectador cuente con una «epistefilia»; es decir, un deseo por parte de los asistentes del cine para que la obra funcione como información y para desarrollar su conocimiento cultural. Por parte de Oke, tenía un deseo específico de que el público obtuviera información adecuada con *Querida Bamako*. Destinaba su proyecto a que les ayudara a ampliar su entendimiento de las alteraciones culturales en la sociedad española.

La relación básica entre un documental y el conocimiento de su espectador es un tipo de estética. Bill Nichols defiende que el documental no es una ventana hacia el mundo exterior ni es simplemente un rodaje de los hechos socio-culturales y que, por esta razón, se separa el documental en ciertas clasificaciones de géneros fílmicos como: un boletín informativo o un «travelogue», una película comentada sobre un viaje. Es bastante más claro que dicho académico interpreta el modo documentalista como un lenguaje particular de presentación, aunque el estilo es muy amplio y borroso, fusiona una visión pastiche del cineasta, con un esfuerzo llamativo acerca de algunos factores interesantes de la sociedad. Para Nichols, la voz enunciativa del documental es también la perspectiva del cineasta que transforma la representación de la realidad social con su cinta. Se refiere a la voz enunciativa del documental como algo que trasciende la voz del narrador en el documental. Este intelectual asume que la obra de arte en sí radica en la forma de expresarse a través de todos los sonidos que acompañan a la producción. Es decir, que Nichols piensa que se extiende esa voz particular a los mecanismos formales para representar los varios

argumentos de los hechos de la película. Por ejemplo, esa voz del documental puede representar el sonido grabado durante todos los momentos del rodaje y que aparece inédito en las secuencias finales; también es posible asumir que esa voz del documental, que fascina tanto a Nichols, es una banda sonora que se incorpora en pos-producción. Nichols asume que no importa si esa grabación final de la banda sonora contrasta con el objetivo artístico del director al principio del rodaje.

Según este acercamiento, *Querida Bamako* representa una obra con varios modos de representación. Será difícil argumentar que Oke ha creado una obra que representa una tendencia nueva en el cine español de ficción-documental; sin embargo, disfruta de las distintas estructuras técnicas y artísticas que ayudan a representar la problemática de la inmigración subsahariana. Su película expone unos temas que han sido poco elaborados y que, en cierto sentido, es una narrativa de una nueva hibridez cultural en España. En otras palabras, el punto de vista cinematográfico de Oke contribuye a conocimientos sobre esta transformación cultural en la sociedad española. Los argumentos de Nichols ayudan a entender mejor el modo documentalista adoptado por Oke. Además, las ideas de dicho académico explican ciertas consideraciones filmográficas para un proyecto como *Querida Bamako*.

4.3 La influencia realista en *Querida Bamako*

Explicar la inmigración subsahariana a través del cine es complicada. El hecho de que la narrativa de *Querida Bamako* intente desentrañar las experiencias de unos recién llegados expone un reto mayor para Oke. ¿Cómo se pone en práctica la carga de representar esa inmigración de muchas personas procedentes de tantas tierras africanas en su totalidad? No cabe duda que el proyecto fílmico de Oke es ambicioso, ya que intenta imaginar distintas experiencias dentro de los confines de una obra artística al mismo tiempo que trata de reconstruir una realidad poco conocida por muchos espectadores españoles. ¿Cómo logra Oke hacer esto con sus colaboradores de *Querida Bamako*? ¿De dónde saca la inspiración para una verosimilitud subsahariana en su proyecto artístico? No hay respuestas fáciles.

No obstante, el equipo de producción ha intentado presentar un acercamiento creíble a ciertas realidades sociales en *Querida Bamako*. Para empezar, hay que reconocer que una definición de lo que es el término «realismo» es confusa porque es un concepto que ha sido interpretado de distintas maneras durante varias épocas de la historia y no hay una definición cerrada dentro de las disciplinas académicas; desde la filosofía de los griegos clásicos hasta la literatura contemporánea no han logrado definir el realismo con un argumento exclusivo. Francesco Casetti explica que el cine se enfrenta a los mismos retos que no llegan hacia conclusiones definitivas sobre el papel del realismo en las obras fílmicas: «En efecto, la idea es que el cine debe orientarse hacia lo real a causa de su ‘base fotográfica’, que le permite convertirse en testigo y documento por estar construido para registrar lo que se encuentra frente a la cámara (2010: 32)». Según Robert Stam, el realismo se ha desarrollado algo programático en el pasado:

Dentro de la crítica del arte, el término realismo, aunque anclado en el fondo a la idea mimética occidental de que el arte imita a la realidad, adquiere significación programática en el siglo XIX, cuando viene a denotar un movimiento en las artes figurativas y narrativas dedicadas a la observación y a la representación exacta del mundo contemporáneo (1999: 212).

En este sentido la producción de *Querida Bamako* nunca supuso iniciar un estilo de arte innovador para representar la realidad, sino que trabajó dentro de los marcos establecidos en el sector cinematográfico. Siempre se consideró el realismo como un reto cinematográfico ya elaborado por otros, y Oke ha preferido tomar una ruta convencional acerca del modo documental. Casetti admite que «el realismo es un asunto complejo, que exige una aproximación plural (2010: 54)». Este trabajo enfocado en lo imaginario sobre una otredad subsahariana no permite entrar en profundidad en este problema teórico del realismo que, en parte, ya se ha tratado parcialmente a propósito del modo instrumental del documental. Además, el argumento de Pascale Thibaudeau sobre un cine social nuevo en España ya fue definido en el capítulo anterior a pesar de que varios académicos de la cinematografía consideran que el cine siempre ha sido el vehículo más adecuado para representar la realidad.

Según la teoría de V.F. Perkins, el poder del cine es precisamente su habilidad para proyectar una realidad que el espectador puede reconocer desde sus propias experiencias. Perkins piensa que se debe valorar la autenticidad en la puesta en escena empleada en una producción de película y subraya que hay que tener ciertos elementos en cuenta como son el uso del vestuario, el lugar del rodaje, la actuación natural de los

actores y el uso de luces naturales (1972: 7-23). En términos generales, la teoría del realismo que propone es que el cineasta representa la realidad histórica, social o estética en sus obras como un reto de selección y colocación de la puesta en escena. La producción de *Querida Bamako* aplica esta tendencia.

El largometraje de Oke tiene realismo porque ha elegido varios lugares de países africanos para rodar su película en localidades existentes. Ha incluido sitios geográficos que uno puede encontrar en los mapas cartográficos. Su obra expone paisajes naturales de la otredad y ha seleccionado actores que han tenido una conexión personal, social o histórica con el continente africano. La creación de imágenes verosímiles de la actualidad subsahariana era importante para Oke. Además, Oke no consideró un presupuesto enorme para el rodaje y el equipo tecnológico tuvo pocos recursos para grabar estas secuencias en las afueras del desierto o en ciertas zonas aisladas; para rodar bajo estas condiciones apremiantes, este realizador reconoce que la tecnología en formato digital facilitó su trabajo fílmico en sus viajes a los distintos lugares fuera de España, y que llevar una cámara ligera le ha ahorrado dinero en los gastos de transporte de los aparatos técnicos.¹³³

Esta es una de las diferencias que Oke ha mencionado al comparar su experiencia filmográfica con el sistema de Hollywood.¹³⁴ Se nota una variedad en la tecnología nueva aplicada por Oke que se distingue del antiguo sistema grande de hacer cine. En una de las entrevistas realizadas a Oke, cita que el método cinematográfico de su película se inspira en la oscarizada *Reds*, del director norteamericano Warren Beatty.¹³⁵ Por este motivo, Oke es muy consciente de la tecnología y su método de trabajo cuando hace referencia a la época dorada de Hollywood. Por ejemplo, *Reds* se rodó en los estudios en formato de 35 mm.¹³⁶ El elenco de actores y los equipos de rodaje de Hollywood tenían un contrato fijo y unas condiciones de exclusividad con el estudio donde trabajaban (Bordwell 1985: 56). Cuando se terminaba la producción, se hacían múltiples copias y se distribuían a las salas de cine por gran parte de los territorios norteamericanos. Así, echaban las películas en las salas a un precio fijo (ibíd). Hoy en día, la práctica de la producción y la distribución de películas comerciales es muy distinta. La mayoría de las películas las ruedan en Estados Unidos, en formato

¹³³ Entrevista de E. Jesurun a O. Oke en Bilbao, 25 de enero de 2008.

¹³⁴ Entrevista de E. Jesurun a O. Oke en Madrid, 30 de enero de 2007.

¹³⁵ Ibíd

¹³⁶ Ibíd

digital, estudios que forman parte de una empresa multinacional o, en otros casos, están hechas por cineastas independientes o aficionados al cine. Los actores ya no están comprometidos a firmar contratos laborales de larga duración con los grandes estudios. Según Oke, se distingue su elección del reparto como un proceso transparente: «Pusimos un anuncio en varias organizaciones relacionadas con la inmigración para buscar unos actores».¹³⁷ Generalmente, los actores contratados, como la mayoría del elenco y el equipo técnico, tienen representantes que les negocian condiciones salariales y contratan publicistas que generan interés público con los medios de comunicación para elevar su prestigio y destacar su perfil dentro del sector del cine, lo que a su vez les ayuda a conseguir un salario adecuado. No obstante, muchos de los protagonistas eran novatos y nunca habían pensado subir al escenario o rodar una película.

Este retrato ofrece algunos puntos de partida para la interpretación de la obra de Oke. La tecnología aplicada en su producción de cine expone ciertos elementos del posmodernismo ya que, hoy en día, se ha visto la transición de la tecnología cinematográfica del celuloide al uso digital. Curiosamente, el contenido temático de su cinta no es una expresión posmoderna, ya que muchos lugares del continente africano no han avanzado todavía a una fase de modernidad. Sin embargo, en las teorías de cine se presume una base ontológica hacia la cinematografía que asume el formato celuloide: la luz (y actores, un decorado, accesorios o cualquier objeto o persona que se encuentre enfrente de la cámara) entra por el lienzo y se capta como película. El investigador André Bazin, que se preocupaba por el realismo en el cine, llamaba a este proceso «la potencia desvelada del cine», es decir, la posibilidad para retratar la realidad (1967: 4-13). Para el intelectual alemán Siegfried Krackauer, otro teórico del realismo, el hecho de que un cineasta grabara y explorase la realidad física, una proyección cinematográfica, redimía la realidad: «Es muy probable que una escena basada en un hecho real evoque en la pantalla una ilusión de la realidad más potente que si ese mismo hecho real hubiera sido captado por la cámara en directo (mi traducción)».¹³⁸

Por esta razón, el formato digital de hoy en día resulta un acercamiento tecnológico que avanza nuestra valoración de la realidad. Es decir, el formato digital se entiende como una manera que ahora transforma la luz por el lienzo en otras

¹³⁷ Entrevista de E. Jesurun a O. Oke en Madrid, 22 de octubre de 2008.

¹³⁸ Cita original: «It is entirely possible that a staged real-event evokes a stronger illusion of reality on the screen than would the original event if it had been captured directly by the camera (Krackauer 1997: 35)».

combinaciones de ceros y unos que se capta y copia de una manera, que no pierde hechos ni datos, que se muestra en la gran pantalla como una realidad que parece más exacta. Es decir, que los cambios de tecnología en el sector del cine crean con el formato digital otro significado de la realidad. Para Jean Baudrillard, esta nueva configuración se convierte en un estado puro de representación de una imagen: la distinción entre el original y la copia ya está perdida (1995: 12-24). Según la opinión de Santos Zunzunegui, considerando el pensamiento de Baudrillard, se puede reflejar una realidad más profunda:

Nos encontramos en otro universo conceptual, aquel en el que liquida definitivamente la realidad bajo el peso de sus simulacros, no disimula una ausencia sino que finge aquello de lo que carece, anulando de un solo golpe las distinciones tranquilizadoras entre verdad y mentira, realidad e imaginario, falsedad y secreto (1989: 109-110).

Este acercamiento transcendental supone una multiplicación del discurso sobre la realidad. Para Paul Virilio, la revolución digital significa un sucedáneo más allá de lo vivido y destituye a la realidad. La época digital en el cine representa una introducción hacia la ultra realidad (1994: 48-53). Ahora la realidad tecnológica o virtual crea unas imágenes que reemplazan la experiencia humana. Es decir, la diferencia entre los hechos y lo virtual deja de existir.

Entonces, el hecho de que Oke haya rodado su obra en formato digital plantea una pregunta curiosa: ¿es posible clasificar *Querida Bamako* como una producción posmoderna aunque trata acerca del sujeto subsahariano? Hoy en día, se consideran varios elementos como parte del cine posmoderno: teorías sobre la «intertextualidad», estructuras que se refieren a sus propias obras, el uso de la parodia en la narrativa, inspiraciones del pastiche y el empleo de distintos formatos antiguos de cine, géneros de narración u estilos de rodaje (R. Stam 2000: 298-307). Estos elementos ya se encuentran en el modo de hacer una película, su narrativa, vocabulario técnico, selección de actores, puesta en escena o una combinación de todo lo mencionado. Manuel Palacio sostiene que los nuevos sistemas de intertextualidad también ofrecen otras tendencias culturales de la percepción imaginaria:

Asimismo, la integración de soportes [tecnológicos] ha dado un nuevo sentido a la fase de montaje de imágenes e indirectamente a los subgéneros documentales conocidos de reciclaje, metraje encontrado o memoria e identidad (2005: 162).

En el caso de *Querida Bamako*, una de las características marcadas de memoria e identidad es el reparto de personajes. Oke expone las distintas experiencias

migratorias del sujeto subsahariano a través de un montaje con actores profesionales e informantes de la inmigración vivida. Sin embargo, Oke nunca se refiere a su producción cinematográfica como posmodernista por centrarse en personajes procedentes de zonas agrícolas y que desconocen la modernidad occidental en sus vidas diarias. Desde esta perspectiva temática es muy difícil defender a la narrativa de *Querida Bamako* como una obra posmoderna por excelencia.

4.4 La verosimilitud en *Querida Bamako*: Selección de actores

Uno de los primeros retos de cualquier preparación fílmica es la selección de los actores protagonistas. No obstante, el casting para un colectivo minoritario en España fue otro reto particular. Para representar al inmigrante subsahariano, Omer Oke se enfrentó a ciertos obstáculos comunes para los que trabajan en la industria cinematográfica española, según nos explica: «La falta de actores africanos que hablan español, y con la dificultad añadida de obtener el permiso adecuado de trabajo en la Unión Europea, ha sido un esfuerzo confuso y difícil en todo momento».¹³⁹ El reto a nivel histórico-social era reconciliar el imaginario español con la representación adecuada del ser subsahariano. El cineasta tuvo que asegurar una interpretación de un conjunto cultural sin descartar la identidad atomizada que supone el ser africano; sin embargo, en la práctica, Oke tuvo cierta dificultad para encontrar actores; dicho de otra manera, Oke reconoce que fue complicado encontrar un actor profesional en España con la piel negra para ilustrar la diferencia física de la otredad subsahariana con la mayoría de los españoles.¹⁴⁰

El casting de los actores de *Querida Bamako* se diferencia de otras producciones españolas. En principio, el equipo de producción buscaba actores desconocidos. Oke quiso contratar actores que no pertenecieran a una lista convencional de actores en España en circulación en la industria. Según aclara Pascale Thibeadeau, «desde una perspectiva más estrictamente estética, cierto es que los cineastas españoles son

¹³⁹ Entrevista de E. Jesurun a O. Oke en Madrid, 30 de enero de 2007.

¹⁴⁰ Entrevista de E. Jesurun a O. Oke en Madrid, 30 de enero de 2007.

prudentes y pocos adoptan posturas formales radicales como, por ejemplo, confiar la interpretación de primeros papeles a actores totalmente desconocidos o a no profesionales (2007: 240)». Oke tuvo muy claro desde el principio que intentaban acercarse hacia una representación de los personajes al margen a través de una selección de actores desconocidos y residentes en España: el casting para la adaptación ficticia tuvo lugar en España y, finalmente, en Burkina Faso, con el deseo de encontrar perfiles que no fueran conocidos por gran parte de los espectadores españoles. La oferta de actores procedente de tierras africanas es muy escasa dentro del sector del cine español, y los pocos candidatos que se presentaron a los castings carecían una formación profesional en arte dramático.

Para Oke era imprescindible que los actores de su obra carecieran de fama artística. Tenía que sacar beneficio de las normas de la Unión Europea que facilitan el reclutamiento desde otros países miembros que pueden cruzar estas fronteras simbólicas sin problemas con el permiso de trabajo. Algunos de los aspirantes a protagonista procedían de otros países europeos (por ejemplo, Francia), hablaban otros idiomas maternos y quizá, en algunos casos, nunca habían actuado.¹⁴¹ Otros de los que fueron elegidos en la selección final eran residentes españoles. Por ejemplo, la actriz Ester Vallés, que representa a Kadhy en la narrativa, era la única del reparto de procedencia española y ya había actuado en algunas obras de teatro en España. Su madre es española y su padre, nigeriano; es decir, que tenía la combinación ideal para parecer físicamente una mujer de tierras africanas y además tener las credenciales artísticas para asumir un papel como subalterna ante la cámara.¹⁴² Así que Oke logró que este personaje del reparto procediese de la sociedad española y presentarla como una cara nueva en el cine español.

Este formato de casting expone la dificultad de traducir al Otro subsahariano: «Un proceso heterogéneo y derivado, que nunca es un hecho aislado, sino que posee un significado plural y saturado de implicaciones vinculadas a la cultura en su conjunto (Carbonell i Cortés 1997: 22)». Oke quería que el público español se enfrentara a actores desconocidos porque tenían que representar a personajes marginados en la pantalla; sin embargo, el proceso impulsaba ciertos conflictos culturales con las intenciones mismas de Oke, como autor y realizador de la obra:

¹⁴¹ Ibíd

¹⁴² Ibíd

Más cerca o más lejos del texto original –más «literal» o más «libre»– habría de considerarse no desde la perspectiva biunívoca de la «equivalencia» entre significados, sino desde la concepción de la traducción como espacio entre (in-between), o tercer espacio en el diálogo entre culturas, en el que siempre hay una proporción de pérdida y otra de ganancia (ibíd: 23).

Oke admite que esta selección fue un poco pesada, aunque produjo un resultado satisfactorio desde su punto de vista. El equipo de producción hizo algunas pruebas en enero de 2007 con una cámara digital en un taller del centro cultural *El Horno* en Lavapiés para reclutar un elenco de protagonistas.¹⁴³ Varias personas se acercaron a las pruebas de la película. La selección duró algunos días, pero fue frustrante, ya que el primer actor al que ofrecieron el papel del protagonista, Moussa, no tenía permiso para viajar fuera de España por su condición legal de refugiado político.¹⁴⁴ El bufete de abogados asociado al equipo de producción, encargado de los contratos de trabajo, tuvo que negociar con el Ministerio de Trabajo y el Ministerio de Interior de España. Curiosamente, el equipo legal no tuvo éxito para que la empresa productora pudiera contratar legalmente a un inmigrante para su producción.¹⁴⁵ Sin embargo, continuaron con la selección de actores en Madrid y luego en Bilbao. La residencia permanente de los actores era una consideración importante y los criterios impuestos para la financiación de esta producción requerían otra obligación legal:

Que las personas integrantes de los equipos técnicos y artísticos que participen en su elaboración, tales como los actores, directores de producción, de fotografía, de sonido, de montaje, de decorados y de vestuario sean al menos en un 75 por 100 españoles, o nacionales de Estados miembros de la Unión Europea (Calvo Herrera 2003: 15).

Al final, Oke reclutó a un actor nacido en Francia, Djédjé Apali. Este francés tenía el permiso necesario para trabajar en este rodaje español bajo las normas de la financiación del Ministerio de Cultura. D. Apali tenía experiencia previa como actor profesional en la película *A la folie, pas du tout* (2002), protagonizada por la actriz Audrey Tatou y bajo la dirección de la realizadora francesa Laetitia Colombani. No obstante, D. Apali luce con orgullo ser hijo de inmigrantes procedentes de Costa de Marfil; es decir, que D. Apali se identifica con una condición poscolonial.

¹⁴³ Entrevista de E. Jesurun a O. Oke en Madrid, 22 de octubre de 2008.

¹⁴⁴ Ibíd

¹⁴⁵ Ibíd

Para la actuación en *Querida Bamako*, este actor aprendió a imitar el español hablado por memorización fonética de las frases del guion.¹⁴⁶ No hubo tiempo para matricularle en una clase de idioma y que aprendiera la gramática española para que Moussa se transformase en un narrador que habla español con una gran fluidez.¹⁴⁷ En este sentido, D. Apali, como un sujeto francés desde el seno de la inmigración subsahariana, tuvo que fingir una representación falsa, personificar un ser subsahariano que habla español y aparentar ser un viajero subsahariano desde Burkina Faso. D. Apali es un caso en el que el pensamiento de H. Bhabha puede explicar que Oke ha asumido mucha flexibilidad con la identidad subsahariana.

Oke ha respetado las normas españolas oficiales del cine español, pero ha conseguido asumir una actitud taimada ante ellas. Ha podido sacar cierto provecho para que el actor franco-marfileño fuese contratado en el reparto principal. Este tipo de ambigüedad que existe entre el Uno y el Otro ha sido aplicado de manera astuta por Oke. Hace que este reclutamiento de D. Apali exponga una condición poscolonial muy presente en *Querida Bamako*. En resumen, implica cierto desafío cultural ante el discurso dominante de la inmigración en España porque comprueba que no es necesario reclutar sujetos españoles para personificar a la otredad subsahariana. Parece que cualquiera puede imitar al Otro mientras que el espectador español lo reconoce como una otredad subsahariana verosímil.

4.5 La verosimilitud en *Querida Bamako*: Copiando la narrativa de *Reds*

Oke es el primero en admitir que el realismo de su obra se inspira en modelos anteriores del cine clásico de Hollywood.¹⁴⁸ Se ha quedado fascinado con la estructura de la oscarizada *Reds*, del director norteamericano Warren Beatty.¹⁴⁹ Este guion se basa en hechos reales de un reportero norteamericano, Jack Reed, que se traslada a Rusia a

¹⁴⁶ *Ibíd*

¹⁴⁷ *Ibíd*

¹⁴⁸ Entrevista de E. Jesurun a O. Oke en Madrid, 22 de octubre de 2008.

¹⁴⁹ *Reds* obtuvo 12 nominaciones en la 54.^a edición de los premios Oscar© en 1982. La película ganó tres Oscar©: mejor director (Warren Beatty), mejor actriz secundaria (Maureen Stapleton) y mejor cinematografía (Vittorio Storaro).

principios del siglo XX, cuando este país se enfrenta a cambios revolucionarios. Fue una producción hollywoodiense con éxito comercial, basada en el libro de Jack Reed, *Ten Days that Shook the World* (1919), que trata sobre su vida personal como un hombre viajero con ideas políticas controvertidas durante la Revolución rusa de 1917. En un primer instante, esta película no parece tener mucho en común con una producción española sobre la otredad subsahariana. No obstante, ha sido una obra clave para Oke. Tenía claro que el estilo, modo y lenguaje aplicados por Warren Beatty eran muy relevantes para *Querida Bamako*.

No cabe duda de que se encuentran algunas tendencias culturales de *Reds* que son de interés en la evaluación sobre la producción final de *Querida Bamako*. En una de las entrevistas con Oke, cita que el método cinematográfico de su película se inspira en el concepto artístico de la narrativa usado en *Reds*.¹⁵⁰ A pesar de que ésta ya parece una de las últimas grandes producciones fílmicas de alto coste creada a finales de la época dorada del cine clásico de Hollywood, Oke estuvo guiado por la representación dramática que Beatty ofreció en su guion, sobre hechos históricos con unas voces enunciativas. El estilo de esta cinta norteamericana exponía una verosimilitud de gran variedad que interesaba a Oke como realizador.

Esta complejidad de representar a la realidad se enfrenta a todos lo que trabajan en la industria del cine. Según Robert Stam, la teoría del cine contempla lo que el griego clásico Aristóteles reclamó en su *Poética*. Es decir, que la acción en la película tiene que reflejar un evento creíble para que la representación dramática (*eikos*) sea una realidad reconocible para el espectador. Aristóteles asumía que la acción dramática era una expresión retórica y el papel del dramaturgo era el de persuadir al público de que la obra dramática carecía de realidad, el concepto de verosimilitud. Esto determina las normas sobre los personajes, las palabras que pronuncian y la acción de la actuación en el escenario. Para que los personajes resulten verosímiles para el público, por ejemplo, deberían ser nobles y de una manera más virtuosa que los ciudadanos que acuden al espectáculo, y deberían actuar y hablar según su rango en la sociedad. En el caso de que los personajes fueran menos virtuosos que los espectadores y sus acciones no coincidieran con su estatus social, el público no sentiría pena ni miedo, lo que justificó para Aristóteles la creación del drama. Para que los acontecimientos sean factibles se

¹⁵⁰ Entrevista de E. Jesurun a O. Oke en Madrid, 30 de enero de 2007.

requieren tres criterios: 1) tienen que formar una justificación lógica, 2) tienen que crearse conforme a las normas del género y 3) requieren un comienzo, un medio y un final (Stam 2000: 13).

Por este motivo, la mayoría de las narrativas producidas dentro del cine clásico de Hollywood copiaba estos conceptos de Aristóteles. Según las investigaciones de David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, el uso de la verosimilitud en el cine ha demostrado una continuidad constante; concluyeron estos tres autores un estilo «excesivamente obvio» en el periodo del cine clásico de Hollywood. Las producciones de cine durante esta época revelan estilos tecnológicos que exponían cierta continuidad y una transparencia estilística (Bordwell 1985: 34-51). En primer lugar, las producciones cinematográficas del cine clásico de Hollywood están marcadas por la causalidad narratológica. En la mayoría de las narrativas, el guion se concentra en un protagonista individual, que se enfrenta a su destino y que sufre un cambio dramático en su fortuna a pesar de que la película suele terminar con un final feliz (ibíd). En el caso de *Querida Bamako*, Moussa atraviesa un largo camino para llegar a España hasta que se hunde inesperadamente el cayuco en el que viaja, pero sobrevive para instalarse luego en Bilbao. En las producciones clásicas de Hollywood se crean las narrativas con una cadena rigurosa de causas y efectos, con poco espacio para eventos que anuncien unas acciones futuras (ibíd). En el caso de *Querida Bamako*, la ficción asume este hilo de narración con el objetivo de exponer la realidad migratoria como unos eventos verosímiles.

No obstante, hay ciertas restricciones a esta aproximación. Explica R. Stam que el espectador suele aceptar unos puntos flacos si hay cierta lógica detrás de la narrativa. Por ejemplo, muchas narrativas de Hollywood no han sido cuestionadas por la falta de una objetividad científica en su verosimilitud aplicada. Es decir, en cuanto se establece una verosimilitud con una película, los espectadores suspenden temporalmente su incredulidad y parece que estén disponibles para entrar en un contrato retórico con la narrativa cinematográfica (Stam 2000: 47). Las normas de verosimilitud pueden cambiar con el tiempo. Por ejemplo, la ilusión retórica puede explicar por qué los espectadores aceptaban una limpieza en las calles de la capital rusa durante el caos producido por la revolución bolchevique al ver *Reds*, que ahora puede ser inadmisibles para un público contemporáneo. Entender las normas de verosimilitud es clave para entender la reacción del público ante cualquier producción cinematográfica.

Por este motivo impresiona el logro de verosimilitud que expone Beatty en su obra hollywoodiense. A pesar de su reputación como mega producción, el contenido temático de *Reds* trata sobre el movimiento socialista en los Estados Unidos a principios del siglo XX. Llevar a cabo una representación del protagonista como hombre comunista era algo innovador para la sociedad norteamericana. Y, es más, se puede considerar algo excepcional que un actor conocido como Beatty pueda escenificar el movimiento de socialismo progresista en un país tan capitalista como los Estados Unidos. Emilio La Parra López observa que «tal vez la nota más sorprendente sea que se trata del primer film norteamericano que tiene como protagonista a un comunista y lo muestra como una persona decente (1999: 201)». Inspirado por este esfuerzo de dicho cineasta norteamericano, que representa a la otredad de forma simpática, Oke tuvo que pensar con qué se alcanza el mismo éxito en el contexto español ante las imágenes negativas del sujeto subsahariano hasta el momento.

Observamos la dificultad de exponer una historia favorable del inmigrante clandestino que históricamente ha recibido mucha hostilidad en los medios de comunicación. Como bien explica Sami Naïr: «Estos desplazamientos no sólo plantean cuestiones de orden económico, social o cultural sino que también constituyen un desafío humano, un interrogante que cuestiona la esencia de la humanidad contemporánea (2006: 26)». En el caso de Beatty, este cineasta lo tenía difícil retratar al comunismo odiado en los EE.UU. e inspirar a sus espectadores con protagonistas que representaban ideologías políticas impopulares. Sin embargo, las memorias biográficas que actualizan los hechos históricos de forma personal parecen ser una estrategia eficaz y convincente. Por ejemplo, la obra de Beatty mantiene cierta fidelidad a los ambientes en que discurrió la historia de su protagonista. Además, ha mantenido los idiomas autóctonos de los lugares culturales en distintas secuencias, empleando tres lenguas en su producción: inglés, ruso y alemán.

Oke ha copiado este modelo para la representación de la inmigración subsahariana en su película. Su idea era capturar una imaginación favorable del espectador español ante la situación desconocida del colectivo subsahariano. Algunos autores explican que son precisamente este tipo de representaciones, creadas por cineastas como Beatty y Oke, las que exponen cierta tendencia intelectual y artística que no identifican una definición uniforme de la realidad. Santos Zunzunegui piensa que los estudios que explican la realidad de la imagen y la imagen de la realidad crean una cierta confusión, ya que:

Un análisis que sitúe esta expansión de lo visual, fruto en buena medida del crecimiento incontrolado de los *mass-media*, en lo que tiene de particular, poniendo el acento en uno de los puntos clave que la imagen impone con fuerza: su carácter de inmediatez, su apariencia de reflejo espectacular de la realidad, de duplicación de esta última (2005: 21).

Robert Stam también reflexiona sobre la dificultad de llegar a una definición coherente y opina que varios pensadores analizan las tendencias dentro del debate sobre el realismo cinematográfico con distintos acercamientos:

Algunas definiciones de realismo cinematográfico tienen que ver con la aspiración de un autor o una escuela de crear una representación innovadora, considerada como un correctivo de los cánones dominantes o del modelo literario o cinemático precedente. (...) Otras definiciones de realismo se basan en la cuestión de la verosimilitud, la adecuación putativa de una ficción a modelos culturales profundamente arraigados y ampliamente diseminados de “historias verosímiles” y “caracterización coherente.” (...) un fuerte deseo de creer por parte del espectador (...) y, finalmente, un constelación de mecanismos estilísticos [que crean] (...) un fuerte sentimiento de autenticidad (1999: 212-213).

La estrategia de representación empleada por Beatty fue una colaboración con otros autores. Escribió el guion de ficción con Trevor Griffiths, con lo cual, han creado un diálogo imaginado para estas escenas que personifican la historia de Jack Reed y sus contemporáneos. Emilio La Parra López nota la estrategia que aplica Beatty para reconciliar las dudas de verosimilitud con una pregunta clave: «¿Es *Reds* una historia de amor (como dijeron la publicidad y la crítica) o una película histórica? (1999: 202)». Luego Beatty insertó escenas con testimonios de informantes ya mayores de edad como si fueran voces anónimas. Estos personajes recordaban los acontecimientos personales y políticos durante la época en que vivió Reed. Fue una pretensión eficaz de memoria colectiva para imprimir veracidad ante sus espectadores (Ibíd). Además, los nombres de estos testigos ancianos no aparecen en estas secuencias, lo cual creó un efecto aparte: sugiere que la presencia de estos informantes formaba un elemento integral de la narrativa de ficción.

Esta aproximación taimada estaba muy pensada por Beatty. Sin duda ha inspirado a Oke en la ejecución de *Querida Bamako*. Le hizo entender que la memoria hablada ante la cámara es muy poderosa para crear una verosimilitud. Por ejemplo, estas imágenes de gente mayor que se enuncian en *Reds* exponen sus caras envejecidas en frente de un fondo negro oscuro.¹⁵¹ Su experiencia parece incuestionable para el

¹⁵¹ Véase mi foto imagen número 17 en el anexo.

espectador. Además, algunos de estos protagonistas mayores eran personalidades famosas en su época, como el escritor norteamericano Henry Miller, que aparece muy convincente en dicha película hollywoodiense con su humor y palabras astutas. Por este motivo, Oke argumentó que la estructura desarrollada en *Reds* ha servido como una narrativa ejemplar para su producción española. Oke explica que la apariencia de estos informantes comprueba experiencias del pasado como una realidad vivida:

Es una ficción realista que convence al espectador por estos testimonios. Además, los personajes reales sirven para entrevistarse con personas que habían vivido las experiencias de la época del reportero y que representan unas miradas durante la vida de Reed, lo que confirma la realidad que se ve en la narrativa de ficción.¹⁵²

Así se ofertan distintas voces enunciativas en la narrativa. Las distintas opiniones sobre los mismos hechos interpretan una realidad histórica al margen de la sociedad. Se efectúa la verosimilitud con éxito en *Reds* a pesar de que Jeremy Pikser, uno de los consultores artísticos del guion de *Reds*, sostiene que es muy difícil mantenerse fiel a los hechos históricos. Pikser explica que el reto de rodar una épica histórica depende mucho en el formato de narración que aplica el cineasta:

Uno de los obstáculos mayores a la hora de rodar una película histórica o sobre una historia épica es la naturaleza aburrida, carente de dramatismo y artificial de la exposición de hechos. No quieres que un personaje diga: «Bueno, Bob, ya que estamos en la Segunda Guerra Mundial, los alemanes están al otro lado del frente y los ingleses son nuestros aliados...». Ya sabes, sería la muerte de cualquiera película (mi traducción).¹⁵³

Según estas experiencias de rodaje parece imprescindible representar portavoces creíbles. Combinar la narrativa de ficción con la realidad, con los hechos históricos a través de unos testimonios grabados, según Oke, es una técnica artística que él ha copiado para *Querida Bamako*. Era sustancial para Oke entender la estrategia de Beatty, ya que el guion de su película española intentaba que el espectador «se acerque hacia el punto de mirada de los que están involucrados en los procesos de migración».¹⁵⁴

¹⁵² Entrevista de E. Jesurun a O. Oke en Madrid, 30 de enero de 2007.

¹⁵³ Transcripción original: «One of the big obstacles with doing any kind of historical film, or a historic epic is the deadly undramatic nature and unrealistic nature of historic exposition. You don't want to have a character saying: "Well, Bob, now that we are in World War II and the Germans are on the other side and the English are our allies" – you know, that is the death of realism in any kind of film». (Mi transcripción del documental *Witness to "Reds"*.)

¹⁵⁴ Entrevista de E. Jesurun a O. Oke en Madrid, 30 de enero de 2007.

Sin embargo, *Querida Bamako* se ha enfrentado a algunas dificultades en poner a prueba el acercamiento de Beatty. Ambos realizadores combinan el examen de unos testimonios con una historia de amor. Es decir, a veces se ven comprometidos los asuntos del amor con los demás hechos dramáticos de la narrativa. En *Reds*, parte de la película se centra en el desenlace amoroso entre Jack Reed y la otra protagonista, Louise Bryant, representada por la actriz norteamericana Diane Keaton:

El director no duda, cuando le interesa, en tergiversar la realidad histórica para dar un tratamiento más dramático y emotivo a la relación entre Jack y Louise. Es más, las mayores inexactitudes históricas se producen por este motivo (...) El biógrafo de Reed no acaba de creer que la vida amorosa ocupara un lugar tan relevante como se muestra en la película en la vida real de su personaje, el cual concedió escaso espacio a este extremo en sus apuntes biográficos (La Parra López 1999: 202-203).

Los acontecimientos sentimentales no siempre van bien con los hechos históricos. En el caso de *Querida Bamako*, Oke se enfrenta al mismo desafío que Beatty. Cuando este cineasta desarrolla una vida amorosa entre un hombre y una mujer del colectivo subsahariano, parece transformar el drama del viaje clandestino hacia España en *Querida Bamako* con elementos cursis de la vida. El romance en la producción de Oke impulsa interrogantes sobre los acontecimientos vividos por los inmigrantes subsaharianos. Nos recuerda Bill Nichols que la incorporación de una ficción en la estructura fílmica de un documental conlleva un riesgo de ablandar la cualidad representativa:

Los documentales arriesgan en cierta medida su credibilidad cuando reconstruyen un suceso: se produce una ruptura en el nexo indicativo entre imagen y referente histórico. En una reconstrucción, el nexo sigue estando entre la imagen y algo que ocurrió para la cámara. Tiene el estatus de un suceso imaginario, por muy firmemente basado que esté en un hecho histórico (1997: 52).

Según la crítica posterior del estreno de *Reds*, las mayores lagunas históricas de esta película no fueron en lo que mostró, sino en lo que olvida esta producción (La Parra López 1999: 204). La versión cinematográfica evita mencionar, por ejemplo, el juicio de Reed por sedición en los Estados Unidos, y tampoco profundiza en la importancia de la bohemia norteamericana de Greenwich Village, Nueva York, en 1910-20: «La película insiste en las juergas de los bohemios, pero no dice que elaboraron excelentes teorías sobre arte, política y temas sociales (ibíd: 205)». En la obra de *Querida Bamako*, el realizador también ha evitado ciertas dimensiones culturales del sujeto subsahariano. Por ejemplo, Oke no expone la vida universitaria de su protagonista, Moussa, cuando estudió periodismo; es decir, evita exponer una vida

intelectual en que (probablemente) ha participado Moussa y exponer las claves de un mundo intelectual crítico en Burkina Faso. Al contrario, esta película interpreta principalmente unas condiciones económicas deplorables de la población rural y expone muy poco sobre el pensamiento crítico que pueda estar presente en este país subsahariano.

Como consecuencia, el espectador queda sin información sobre el pensamiento censurado de la otredad subsahariana. La película de Oke mantiene un silencio sobre estos asuntos que explican las visiones de estos habitantes que optan por quedarse en su lugar de origen: solo ha incluido los testimonios de estos sujetos subsaharianos que han viajado por tierras africanas. Además, este documental no explora la práctica de la censura. Por ejemplo, no queda claro si los noticieros en los testimonios cambian sus versiones para proteger a otros compañeros del viaje o sus familiares en el lugar de origen. Oke tampoco pone a la vista cómo la prensa local en tierras subsaharianas explican estos viajes a España: ¿Hay una actitud autocrítica o se mantiene un silencio colectivo sobre las emigraciones de sus países? Hubiera sido revelador si este documental hubiera expuesto el funcionamiento de la prensa radiofónica en estos lugares bien conocidos por su gran número de gente analfabeta.

Todo ello es un obstáculo para comprender de manera cabal la evolución de los protagonistas subsaharianos en *Querida Bamako*: ¿por qué adoptan estos sujetos subsaharianos ciertas posturas de silencio durante su trayectoria arriesgada a España? Por ejemplo, los protagonistas subsaharianos no hablan sobre la situación de los derechos civiles básicos en los lugares que han abandonado. De la misma manera, estos sujetos no presentan sus ideas sobre las condiciones en que se pueden expresar uno con su opinión en las áreas públicas en su lugar de origen: ¿es posible criticar al gobierno u otras instituciones oficiales en Burkina Faso?, etcétera. Durante las entrevistas con Oke, ha quedado claro que el cineasta está consciente de estos problemas: asumió una postura cautelar en sus películas que no daba un mensaje definitivo de que muchos lugares en tierras africanas son sociedades imperfectas en comparación con España: «Es muy fácil juzgar otra sociedad, especialmente estos lugares africanos, que parecen vivir en mundos antiguos basados en la tradición ancestrales y sin aparente estructuras legales fuertes».¹⁵⁵ En consecuencia, esta falta

¹⁵⁵ Entrevista de E. Jesurun a Omer Oke en Madrid, 30 de enero de 2007.

de explicaciones en *Querida Bamako*, expone a Moussa como un sujeto algo soso porque este personaje no entra en reflexiones que critican el gobierno de su país. Parece que su motivo principal para emigrar sea exclusivamente basada en una causa muy general: el desempleo alto de los hombres subsaharianos en su aldea.

Hasta la técnica de un diario filmográfico no funciona bien. El guion de *Querida Bamako* emplea esta estrategia de narración de manera cargada. Urkixo pensaba que no sería suficiente una recreación de los acontecimientos vividos por los inmigrantes, sino que habría que acompañar las imágenes con la voz didáctica de Moussa. Crea una obviedad exagerada porque intenta simular un diario que escribe Moussa, que lee en voz en *off* mientras las imágenes muestran lo que él está contando. Asier Aranzubia sostiene que la película de Oke resulta superflua y con una «redundancia de un relato que recurre a la voz en *off* para trasladar al espectador algo que la imagen ya había dicho de manera hartamente elocuente (2007: 16)». Además, el término diario parece insuficiente para describir la totalidad de ficción-documental que estructura *Querida Bamako*; al contrario, el guion de Urkixo expone los rasgos básicos que crea un documental:

Se trata de documentales que se basan en el rodaje cronológico de acontecimientos, estructurados luego de acuerdo con las características del medio audiovisual, mucho más sensible a las constricciones temporales, lo cual obliga al cineasta a realizar una labor de montaje que al menos en una primera fase tiene que centrarse en la selección del periodo temporal que cubrirá y en la eliminación de las partes superfluas para la construcción del relato (Cuevas 2005: 225).

El intento de Oke de emplear este modo de relación histórica es ambicioso. Es una estrategia que funcionó muy bien en producciones españolas anteriores como *Las cartas de Alou*, pero no fue utilizado en *Reds*. El riesgo que toma Oke para *Querida Bamako* es que su largometraje expone una narrativa demasiado didáctica sin saber bien como el público reaccionase ante dicho estilo artístico. Como consecuencia, no sorprende que la narración de *Querida Bamako* fuese criticada porque el guion tiende a ser repetitiva y puede irritar a los espectadores cultos.

Sin embargo, Oke se inspiró en *Reds* por razones históricas adicionales. Oke ha indicado que se inspiró en las representaciones cinematográficas del viajero que cruza las fronteras internacionales en *Reds*.¹⁵⁶ El concepto del protagonista, que se traslada entre territorios distintos, expone al personaje viajero que se adapta a otra cultura

¹⁵⁶ Entrevista de E. Jesurun a O. Oke en Madrid, 22 de octubre de 2007.

completamente distinta de la suya. El protagonista de dicho largometraje es un americano llamativo procedente de una sociedad capitalista, industrial y democrática que se acerca a una sociedad con unos cambios revolucionarios de política de izquierda. Beatty asume una identidad política de comunismo para su protagonista, Jack Reed, que más tarde se transforma de tal manera que llega a rechazar su propia identidad nacional como ciudadano estadounidense. Según Emilio La Parra López, la representación de Reed «es un héroe típico americano, un hombre de la frontera [y] no obstante, al director le importa subrayar que su protagonista es un auténtico americano y a pesar de sus ideas resalta su inclinación hacia las tradiciones [por ejemplo, celebra el cuatro de julio que es la Día de la Independencia en los Estados Unidos y Navidad] (1999: 203)». Los protagonistas de Oke también cruzan muchas fronteras estatales y se enfrentan a cuestiones de su identidad que van más allá de una asignación de subsahariano (aunque la narrativa de Oke no sugiere que estén motivados por una ideología política explícita, como en *Reds*, hay unas referencias de identidades asociadas a nacionalidad). Son personajes fronterizos y se mantienen fieles a las estructuras inherentes de sus familias aborígenes.

Los testimonios en *Querida Bamako* representan unas imágenes del inmigrante y su pasado a través del empleo de las fronteras simbólicas en distintos sitios geográficos del continente africano. Oke ha entendido la importancia de la interpretación de los paisajes naturales como decorados fuera de los edificios del estudio cinematográfico, y para comprobar la puesta en escena refleja la experiencia de las migraciones subsaharianas. Santos Zunzunegui considera una estrategia cinematográfica similar con imágenes de los lugares vividos para construir el pasado de supervivientes del Holocausto y que, en mi opinión, es aplicable a otras historias de vencedores de la muerte como son los inmigrantes subsaharianos que van a España:

De este manera, a través de la recurrencia de unas imágenes siempre distintas pero siempre similares, se construye un nuevo personaje, central en el relato que se nos cuenta: el filme designa un lugar para el espectador al que se le invita a *ponerse en el lugar de las víctimas*, a hacer suyos los desplazamientos que aquéllas se vieron obligadas a realizar, a mirar desde donde se miró, a contemplar, como los hicieron en su día las víctimas reales (...) (2008: 120).

Igual que Warren Beatty, que ha viajado a varios lugares para rodar escenas que recrean unos sucesos históricos en su película: EE.UU., Inglaterra, Finlandia y España; era imposible rodar toda la narrativa en cada escenario que representara el lugar exacto de los hechos. Esto se debió a motivos políticos en los años setenta y ochenta, lo que

hizo difícil para Beatty rodar en la Unión Soviética, pero a veces también por razones de ahorro de tiempo y dinero en la producción. Por lo tanto, dicho realizador rodó algunas escenas que, históricamente, se produjeron en los Estados Unidos, en otros países. Usó playas en Inglaterra como decorado que representaba imágenes de la costa este de los Estados Unidos. El espectador desconocía este truco visual; sin embargo, el estilo y la tecnología de esta producción hollywoodiense han permitido que se produjera esta imagen de manera verosímil.

En el caso de la narración de *Querida Bamako*, los productores asumieron la responsabilidad de localizar lugares adecuados para rodar escenas rurales. Oke se vio obligado a exponer secuencias en plena naturaleza para recrear los mundos desconocidos de su narrativa y para representar la localización verosímil de la historia documentada. Por ejemplo, *Querida Bamako* fue rodada en Burkina Faso, Mali, Marruecos y España. Los paisajes naturales del desierto eran imposibles de rodar en lugares españoles y Oke utilizó escenarios en enclaves subsaharianos. El único lugar donde estuvo prohibido rodar fue en Argelia por motivos políticos. Oke recuerda que: «Estuvimos en una avioneta alquilada volando hacia la frontera de Argelia para rodar unas imágenes del desierto, cuando oímos por la radiofonía del piloto que teníamos que volver porque no recibimos permiso oficial del gobierno».¹⁵⁷ A pesar de las dificultades políticas con las que se enfrentaron en la producción de ambas películas, a Oke no le preocupó tener menos recursos que *Reds* para enfrentarse a este tipo de retos en el rodaje. El proyecto de Beatty fue una gran producción con un elenco de actores premiados y con unos gastos monetarios de producción que, hoy en día, no se suelen repetir con facilidad. Oke se inspiró en la estructura de la narrativa de *Reds* y nunca pretendió llegar a la reputación prestigiosa que llegó a obtener Beatty.

¹⁵⁷ Entrevista de E. Jesurun a O. Oke en Madrid, 22 de octubre de 2007.

4.6 Testimonios como narrativa cinematográfica

En el contexto del cine español contemporáneo, hay claramente algo más en el continuo atractivo de *Querida Bamako*. La selección de los informantes que hablan ante la cámara expone un significado histórico-literario extraordinario. Los testimonios orales parecen ser imprescindibles para alcanzar un gran logro fiel a los hechos clandestinos de la inmigración subsahariana: un viaje peligroso entre la vida y la muerte. Confirma S. Zunzunegui que el testimonio como modo de rehabilitación es un «índice inapelable»: «porque precisamente de lo que se trata es de eso: de ver y de saber. Pero no de ver ni saber cualquier cosa (2008: 117)». Hay que reconocer el coraje del sujeto inmigrante subsahariano para enfrentarse a las consecuencias de hacer público lo que es un mundo cerrado para muchos españoles. Es decir, que hay revelaciones importantes porque todas las experiencias que comentan se han vivido en condiciones clandestinas. Se arriesgan a revelar sus sentimientos interiores a un público desconocido; al mismo tiempo, Oke les ha convencido de que la visibilidad de la otredad subsahariana es imprescindible para ampliar el conocimiento de los espectadores.

Uno puede argumentar que estas voces enunciativas confirman una noticia sustancial para el espectador. Unas historias que son inmediatas. Además de su verosimilitud, ha sido muy relevante exponerlas en la actualidad española cuando se estrenó en 2008. No obstante, estos noticieros de traumas mortales a los que se enfrenta el ser humano, como bien explica S. Zunzunegui, son una inspiración que está expuesta en este trabajo de Oke: «Estamos ante la construcción de un auténtico monumento (en el que el mármol ha sido sustituido por el celuloide) en el sentido fuerte de esta palabra (...) su capacidad de ser lo único que puede resistir a la muerte (2008: 127)». Este acto de hablar ha sido una resistencia astuta, creado otras perspectivas entre el Uno y el Otro. Estos informantes subsaharianos reclaman que son supervivientes para que Oke les convirtiera al celuloide en una película memorable. Por este motivo, parece adecuado en esta investigación analizar más de cerca las cualidades propias de los testimonios, sus informantes y contenidos; así pues, es posible clasificar la contribución estructural que nos ofrece *Querida Bamako* como un producto cultural notable.

Ya hemos reconocido que el trabajo documental-ficción de Oke se inspira en las estrategias de narrativa de *Reds*. Esta película hollywoodiense como referente se basa

también en testimonios de informantes con hechos históricos. Pero su autor principal, Beatty, ha estudiado métodos eficaces para que también supusiera un producto de cine satisfactorio para su público. Lo que destacó para Oke de la estructura de *Reds* fue el empleo ingenioso de testimonios como un estilo de dramatismo. Para la consideración de una historia literaria, Beatty aplica el testimonio como agente enunciativo. Su estrategia expone una manera eficaz de crear ficción con la memoria colectiva de unos informantes.

Esta ha sido la estrategia fílmica más importante que ha intentado copiar el guion de *Querida Bamako*: emplear voces enunciativas de unos episodios del pasado y transformarlas en una ficción. En la publicidad de esta producción española nunca se hizo referencia a que se tratase de un documental. De modo similar, y algo curioso, la película de Beatty, desde el inicio de la producción, nunca fue clasificada como un documental, ni docudrama. Una razón importante para que *Reds* careciese de esta categoría fue su decisión de incorporar los testimonios sin poner los nombres en la pantalla. Tampoco distribuyó otra información de los agentes enunciativos que acompañaban a estas imágenes, lo que se podría identificar de alguna manera con una estructura documentalista. Fue un esfuerzo específico de los productores convertir los testimonios con un término sencillo de plano medio, que parecen, en mi opinión, secuelas de informantes hablando ante la cámara y lo que se llama en inglés «talking heads». Según Jeremy Pikser, las escenas de los testimonios de *Reds* fueron incorporadas como si fueran un personaje más de la narrativa. Beatty logró reducir la importancia de los testimonios para que el espectador se acercase más a la historia como un drama de la época y no como un documental: «Beatty se enfrentó a este desafío directamente y usó los testimonios para evitar que el diálogo [entre personajes] y la acción dramática tuviera que representar la historia [en la pantalla grande] (mi traducción)».¹⁵⁸ Esta práctica astuta de Beatty inspiró a Oke.

Beatty también evitó mencionar que su obra era documental en todas las apariencias públicas. Este realizador daba la impresión de parecer más preocupado por el hilo dramático de la ficción. Algunos personajes de los testimonios ya disfrutaban de fama previa en el mundo literario americano y Beatty no quería que un testimonio fuera considerado más importante que otro por parte del espectador. Decidió que las escenas

¹⁵⁸ Transcripción original: «[Beatty said we should] face it head on and use “talking heads” so that the dialogue and the dramatic action doesn’t have to carry the weight of that [historic] exhibition». (mi transcripción del documental *Witness to “Reds”*).

de los testimonios se mostraran sin sus nombres, que no se identificaran para el espectador: «Beatty utiliza un procedimiento que, en principio, produce la impresión de que se intenta transmitir con fidelidad un testimonio histórico. Se trata de los testigos, ancianos todos, que van rompiendo el ritmo de la narración cinematográfica al ofrecer su testimonio personal sobre los hechos (La Parra López 1999: 206)». La decisión estética de este realizador significaba que las experiencias de cada testimonio tenían su propio valor y que no había ningún tipo de clasicismo en su acercamiento de la narrativa. Esto también se valora como un guiño, por parte de Beatty, a la ideología marxista que proponía la eliminación del sistema de clases sociales.

El empleo de inmigrantes subsaharianos como noticieros de unos eventos muy recientes en el pasado tenía un aspecto débil. La mayoría eran jóvenes. Es decir, no exponen la experiencia de toda una vida detrás de ellos, sino que aspiraban a un futuro desconocido. No obstante, los testimonios de *Querida Bamako* añaden valor a la narrativa como una representación de la memoria aterrorizada, lo sucedido ante la muerte que se mantiene ligado al presente. Esta estrategia aplicada es muy similar a la obra de *Reds*. En las entrevistas con Oke la recuperación de una memoria histórica fue una de sus preocupaciones para rodar su narrativa como documental: quiso reconstruir un discurso destacado para informar a los demás y, particularmente, a la sociedad española. Por este motivo, adquiere relevancia el hecho de captar los varios hechos desde el inicio del viaje y no siempre la tragedia de hundirse en una patera. La productora ejecutiva de *Reds*, Dede Allen, apunta que los testimonios son un ejercicio para la memoria, donde los personajes recrean sentimientos verdaderos que se coordinan con los hechos de lo ocurrido:

Ahora que he cumplido ochenta años, empiezo a entender cómo funciona la memoria y es bastante divertido darse cuenta de las idiosincrasias de hacerse un poquito mayor y las cosas que se recuerdan, se olvidan y, de repente, vuelven a tu mente (mi traducción).¹⁵⁹

En *Querida Bamako* se utiliza la memoria personal de manera verosímil. Los informantes exponen sus ideas de forma eficaz porque el tiempo que ha pasado entre su viaje hacia Europa y su estancia ahora en España es algo muy reciente. En comparación con *Querida Bamako*, los personajes de *Reds* ya son gente mayor que está recordando

¹⁵⁹ Transcripción original: «Now that I am eighty, I am beginning to understand exactly how memory works and it is really remarkable and fun to realize the idiosyncracies of becoming a little older and the things you remember, the things you forget and then they flash back at you». (Mi transcripción del documental *Witness to "Reds"*.)

las experiencias vividas como jóvenes hace ya muchas décadas, bajo otro tipo de condiciones sociales, políticas y culturales. Según Emilio La Parra López, expone esta correspondencia oral en *Reds* como una interpretación borrosa de los hechos ocurridos:

En un film en el que la memoria de los testigos se identifica con la historia resulta que al ser imperfecta esa memoria también lo es la historia. Así, Beatty puede hacer lo que desee: unas veces usa los testigos y otras no, unas veces parece que se guía por sus opiniones y otras les contradice (...) El recurso a los testigos, lejos de resolver los problemas los acentúa (1999: 207).

Además, los testimonios de *Querida Bamako* interpretan un considerable cúmulo de información. Subrayan la veracidad heterogénea que es la inmigración subsahariana hacia España. Como explica María Jesús Criado, el uso de testimonios son unas representaciones adecuadas para valorar la experiencia migratoria: «Los testimonios de los informantes evidencian, de varias maneras, la distancia entre la realidad y el esquema simplificador dominante, que homogeneiza a los Otros a la vez que se reclama la heterogeneidad en el propio grupo (2001: 392)».

Además, la estructura de la memoria histórico-política que expone *Reds* es distinta a la información vivida de *Querida Bamako*. Oke es consciente de que la memoria reciente es traumática en la vida actual para sus protagonistas. Tienen toda una vida por delante con un futuro incierto según la narrativa de *Querida Bamako*. En este sentido, el equipo de Oke ha seleccionado protagonistas que contaran sus historias desconocidas, a veces experiencias clandestinas, y muchos de ellos todavía se ven afectados emocionalmente por lo ocurrido. Esto creó desafíos intelectuales y artísticos para el director, difíciles de reconciliar: ¿Qué estrategia ética de cine emplear para contar lo sucedido de una manera que reconoce el lado humano? ¿Cómo hay que interpretar la violación sexual, la muerte, el hambre, etc., sin caer en tópicos gratuitos? Por este motivo, recurrir a los informantes genuinos que hablan frente a la cámara permite que el espectador imagine el trauma vivido en directo.

Ahí está lo que las películas de Warren Beatty y Omer Oke tienen en común: el dramatismo personal que se transmite directamente a través de la cámara. Esta estrategia impulsa ciertos sentimientos que conmueven al espectador a través de la actuación del protagonista y su revelación emocional sincera. Los hechos extraordinarios se presentan como una realidad vivida muy de cerca, cuyas verdaderas cualidades resulta casi imposible cuestionar. Consolida el imaginario del espectador con una economía cinematográfica sublime.

Otra observación marcante, igual de importante para esta investigación, es el contenido político de los testimonios de *Reds*. Por un lado, Beatty acentúa causas políticas con la representación de personajes históricos como Reed y, por otro lado, la película discute el significado de las teorías y prácticas relacionadas con el socialismo y el comunismo en los EE.UU y Rusia a principios del siglo XX. Oke se distancia de una postura política en su narrativa que sea crítica de las autoridades y cualquier filosofía política. En términos generales, los informantes de *Querida Bamako* evitan una interpretación política explícita relacionada con las migraciones transnacionales. Sin embargo, no hay duda de que la presencia del sujeto subsahariano con voz enunciativa ante la cámara es un acto de cierta resistencia política. Son muy pocas las producciones que le han dado la palabra al inmigrante recién llegado de tierras africanas. No se puede negar que los protagonistas de *Querida Bamako* representan una condición poscolonial conectada con el mundo político y colonial del pasado. Y es más, es posible argumentar que la condición poscolonial reproduce lingüísticamente la centralidad de la narrativa colonial en una narrativa que parece ser ahistórica: hay precisamente una interpretación astuta entre el Uno y el Otro en los testimonios empleados en *Querida Bamako*.

Sin asumir un tono de crítica dura, estas experiencias histórico-literarias a través de los testimonios filmados desvelan las situaciones apremiantes de los sujetos subsaharianos. No explican con una claridad argumental que han sido las fuerzas que han causado esa marginación que son una referencia directa a su pasado colonial ligado a Europa. Se trata según la versión de Oke de reclamar lo clandestino, lo marginal, lo apartado, y significa, abiertamente, una revisión de la interpretación convencional de la otredad subsahariana como un objeto. Leonardo Romero Tobar asevera que: «El testimonio poscolonial en las historias literarias implica la responsabilidad de no olvidar (2008: 270)». Por lo tanto, en la falta por parte de cineastas españolas en explicar el pensamiento histórico-literario poscolonial en sus narraciones, hay algo muy atractivo en la estrategia aplicada en *Querida Bamako*. Oke no hace referencia a asociaciones político-ideológicas, aunque en muchos territorios subsaharianos la política desempeña una función significativa en la vida diaria de las personas autóctonas. No obstante, la perspectiva taimada de Oke en la narrativa está conectada con lo histórico-literario. El desafío intelectual consiste en reconocer estos testimonios a través de una mirada poscolonial. Sin mencionar este término, Oke implicar una responsabilidad ética y cultural de no olvidar las historias de los supervivientes procedentes de antiguas colonias. El pensamiento de L. Romero Tobar urge otra consideración del testimonio

cinematográfico en un contexto poscolonial: «La característica definitoria de algo específicamente denominado posición colonial es que el imperio no puede ser olvidado y, en efecto, éticamente hablando no debe ser olvidado (2008: 271)».

A pesar de este matiz particular, el trauma de la emigración clandestina expone los ecos de muchos otros genocidios. Es decir, es posible contemplar que el enfrentamiento cruel ante la muerte resulta en historias incompletas cuyo fin no está por contar todavía. Al contrario, la llegada de muchos inmigrantes subsaharianos al país de acogida es el comienzo de una vida nueva y posiblemente muy larga. Las consecuencias traumáticas de estos viajeros subsaharianos en patera les afectan el resto de sus vidas, mientras que también les afecta en sus relaciones personales y amistosas. Oke reconoce que estos testimonios de los supervivientes pueden influir en la segunda generación, los hijos de los inmigrantes subsaharianos.¹⁶⁰ Confirma L. Romero Tobar: «Como el propio trauma, el testimonio poscolonial va con retraso, tiene lugar después del hecho (2008: 271)». Para evitar una representación de victimización, el realizador quiso acercarse a este mandato de la memoria con reflexiones sobre los hechos sin provocar narrativas melancólicas ni culpar al sistema colonial. Apostaba un papel de historiador filmográfico con el repaso de los sucesos históricos a través de la parte ficticia de *Querida Bamako*, aunque podría ser descartado por muchos críticos como falso. Montserrat Huguet advierte como historiadora en contra de este tipo de pensamiento:

La cuestión esencial para un historiador debe ser la de que, incluso aunque la mayor parte de la narración fílmica entre en la categoría de lo que entendemos por ficción, un film no puede ser considerado nunca *no verdadero*, por oposición a aquel que entendemos como *verdadero*, el llamado documental. Como historiadores, no podemos considerar que existan *fuentes creíbles* por oposición a fuentes *no creíbles* (1999: 382).

El trabajo de un historiador requiere una evaluación de varios datos y tiene potestad para confirmar la veracidad histórica de cualquier producción cinematográfica al espectador; es decir, parece prudente asumir que la memoria y la conciencia de los testimonios que están empleados en la narrativa reflexionan sobre «las preocupaciones sociales y políticas de la época (ibíd: 388)».

¹⁶⁰ Entrevista de E. Jesurun a O. Oke en Madrid, 22 de octubre de 2007.

4.7 La construcción literaria de los testimonios

La estructura de los testimonios en *Querida Bamako* ha sido bien pensada por Omer Oke. La producción final de esta película mantiene ciertos principios importantes que reconocen la humanidad de la otredad subsahariana. Por ejemplo, Oke ha elegido poner los nombres de los protagonistas subsaharianos. Para establecer una legitimidad literaria para esta colectividad y que fueran reconocidos por el público fuera de sus vidas clandestinas, puso los nombres en las secuencias con testimonio, un acto político de solidaridad para reconocer la dignidad humana de los viajeros que ya han muerto y mueren en el camino sin que nadie les reconociera su historia. Según Oke, las historias contadas en los testimonios también fueron adaptadas a un guion marcado por el tiempo limitado por la proyección en una sala comercial de cine. Además, esta decisión de nombrar a la otredad subsahariana se diferencia de la estrategia efectuada con los testimonios en *Reds*. Pero como cualquier producción cinematográfica, el equipo de producción de *Querida Bamako* tuvo que cortar ciertas secuencias de los informantes subsaharianos para que no fuera una película demasiado larga. Oke dice que recogió mucha información detallada que él quería añadir en la versión final, no obstante, fuese imposible incorporar las historias de todos los inmigrantes entrevistados.¹⁶¹

El diseño artístico de *Querida Bamako* re-apropia de los mensajes de los testimonios. Es decir, que los informantes se convirtieron en una estructura literaria coherente para la narrativa ficticia de la película. En la producción de *Querida Bamako* se puede dividir el acercamiento hacia los testimonios, como un recurso estilístico, en cuatro áreas significativas: la construcción y representación de los testimonios en la película, su relación con la narrativa ficticia del guion, su relación con una tradición existente en el cine y, finalmente, el impacto de los testimonios en la representación histórica en la película (Grindon 1993: 85). En *Querida Bamako* el papel de los testimonios dentro de la diégesis es significativo porque están insertados para aportar el contenido de la narrativa de ficción. Los testimonios de los catorce protagonistas subsaharianos están agrupados según diecinueve temas específicos escritos en el guion. La película empieza y termina con una narrativa ficticia; sin embargo, la historia de Oke

¹⁶¹ Entrevista de E. Jesurun a O. Oke en Madrid, 22 de octubre de 2007.

está ordenada con inserciones de grupos, de dos a cinco testimonios a la vez. El ritmo de la narrativa en la película está marcado por los testimonios y ofrece una cronología coherente de las amplias experiencias de la inmigración subsahariana.

Esta combinación de una banda sonora oral y la representación visual de los protagonistas es imprescindible para la credibilidad de la narrativa. Casi ninguno de los inmigrantes habla directamente a la cámara, sino al entrevistador que está detrás. Aparecen en primer plano y están sentados, el espectador les ve solamente con el cuerpo del inmigrante en plano medio. En algunas escenas el realizador a veces presenta un testimonio integrado mediante 3-D en un escenario que recrea en un segundo plano la historia ficticia detrás del protagonista. Otras veces, el fondo detrás del inmigrante que ofrece su testimonio en segundo plano se decora con una imagen artística o con un mapa de la geografía subsahariana. El espectador nunca oye las preguntas que le hace el entrevistador, ni hay información en la pantalla que exponga el tema sobre el que estos protagonistas se enuncian.

Al contrario, Oke presenta estas voces como si hablasen de una manera espontánea. El cineasta explica que los informantes mantienen un efecto natural ante la cámara porque: «En ningún momento ofrecimos dinero para que los inmigrantes hablasen de su experiencia. Hubo un caso donde un hombre quiso ser pagado para contar su historia, sin embargo, nunca admitimos esto».¹⁶² En todos los testimonios aparece un inmigrante subsahariano que cuenta las circunstancias de su propia llegada a España como una experiencia emocional. Además, las escenas de los testimonios están insertadas con una coordinación cuidadosa, que canaliza una cronología coherente de la narrativa con una economía simbólica de la cultura. Este objetivo didáctico de representar al inmigrante subsahariano nunca se olvida en esta producción española.

Los catorce subsaharianos que ofrecen sus testimonios en *Querida Bamako* están identificados en su mayoría en las imágenes con un nombre o apodo, su apellido aborígen y su país oficial de origen cuando hablan ante la cámara. Cada protagonista aparece por lo menos en dos tomas y algunos más y, como consecuencia, establecen una presencia visible en la película para considerarlos personajes destacados que subrayan una diferencia ontológica con los espectadores españoles. La relación entre los testimonios y la narrativa de ficción es estrecha en *Querida Bamako*. Los informantes

¹⁶² Entrevista de E. Jesurun a O. Oke en Madrid, 22 de octubre de 2008.

que articulan sus testimonios presentan un marco de referencia emocional de otredad: es posible considerar que estos protagonistas subsaharianos reconfiguran la diferencia como «una lectura anatópica que consiste en ver cómo se inscribe, representa o proyecta esta diferencia, así como las formas de desplazar el significado (Zavala 1999:41)». Estos protagonistas amplían sus propios deseos durante su particular viaje, dando a los acontecimientos, dentro de la narrativa, una verosimilitud que legitima la experiencia de la inmigración: el eco poscolonial está interpretado como una experiencia horizontal.

El discurso principal en la trama de ficción se le otorga al protagonista masculino, Moussa. Esta propuesta fílmica impone cierto orden simbólico con un tipo patriarcal como el protagonista principal en la película; en consecuencia, el poder de la palabra toma una estrategia política en la voz enunciativa del inmigrante subsahariano. Se apartan las secuencias con los informantes de la narrativa de ficción en *Querida Bamako* con unas imágenes en un plano medio. De tal manera que los informantes refuerzan la posición de Moussa porque reproducen lo vivido y el deseo bien encauzado. Además, la voz en *off* de Mousa expone las ideas que Oke considera importante preservar de la memoria colectiva.

Hay otros cambios en la representación de los testimonios que se diferencian de la obra de Beatty. Oke emplea planos medios con el efecto de unos cuerpos cortados de estos sujetos subsaharianos. Parece un percance por parte de Oke que a veces ignore reconocer la condición poscolonial que representan sus sujetos fílmicos. Es decir, Oke interpreta a estos informantes como si fueran objetos etnográficos velados, como personas ya incorporadas/integradas en una cultura europea, lo cual implica una interpretación cultural subjetiva. Siempre hay que recordar con la representación del Otro en el cine documental que existe un contexto cultural, según Bill Nichols:

En la práctica etnográfica, el cuerpo es un instrumento de interpretación cultural. En algunos casos presentado de forma holística, en otras de forma fragmentaria, y a menudo desnudo (o casi), el cuerpo es el lugar en el que toma vida la cultura (1997: 278).

En algunos casos, estos personajes verdaderos enuncian su punto de vista como el Otro subsahariano que habla al espectador occidental. Particularmente, el uso del vestuario occidental determina si están adaptados a sus nuevas vidas en Europa o no. Al contrario, otros informantes se visten con ropa que representa culturalmente su lugar de origen. Cada uno de estos informantes interpreta su propia imagen visual que les

identifica de cierta manera como esa otredad diferenciada en el imaginario español. Por ejemplo, el protagonista masculino, Humidou Drame, lleva una chaqueta de invierno de color blanco y una marca de ropa europea.¹⁶³ Habla en su entrevista sobre su viaje iniciado desde una zona tropical cerca del ecuador en Costa de Marfil hacia las costas españolas. Esta vestimenta convierte a Humidou en una representación mezclada del Otro dentro de una sociedad receptora del Uno, lo cual afirma visualmente una condición poscolonial del inmigrante en España.

Al mismo tiempo, algunos de los otros protagonistas subsaharianos llevan vestuario procedente de tierras africanas. Por ejemplo, Lassana Karabenta lleva una camisa de color azul brillante con un diseño artístico de su país, la República de Mali; Marián Obi, de Nigeria, combina ropa de colores distintos y viste una rebeca de color blanco con una camisa verde. Se diferencia porque lleva el pelo cubierto con un pañuelo negro.¹⁶⁴ En términos generales, es difícil identificar a estos protagonistas de *Querida Bamako* bajo una categoría exclusivamente de Otro cuando su ropa expone una nueva realidad de globalización. Estos informantes representan una identidad híbrida porque pertenecen a la diáspora africana, presentan una identidad combinada. A pesar de que las escenas de los testimonios exponen los nombres del país de procedencia, su vestuario representa una imagen poscolonial. Hace pensar que estos protagonistas subsaharianos son unas representaciones más cercanas al fenómeno transnacional y mucho menos, según implica la versión de la película, a su origen nacional. Es decir, hay cierta práctica etnográfica en *Querida Bamako* que se interpreta en gran medida a través del vestuario. Curiosamente, sin la intervención explícita del director, los protagonistas se han convertido a sí mismos en sujetos híbridos con sus cuerpos vestidos con ropa occidental, mientras dan crédito a sus testimonios de carácter poscolonial ante la cámara.

¹⁶³ Véase mi foto imagen número 18 en el anexo.

¹⁶⁴ Véase mis fotos imágenes con números 19 y 20 en el anexo.

4.8 Traducciones de los testimonios como práctica y metáfora

La mediación del idioma español asume un papel destacado en *Querida Bamako*. Durante algunas escenas, los informantes del testimonio hablan con su voz en *off* mientras que la cinta expone fotos en color de lo sucedido. Estos protagonistas comentan en francés, inglés o español estos sucesos. La selección de las imágenes fotográficas se realiza bajo la supervisión del director, mientras la incorporación de los informantes en la película comprueba una legitimidad de las experiencias vividas. El uso de lenguas europeas para describir estas circunstancias personales representa una reflexión crítica de la narrativa poscolonial en *Querida Bamako*. Al mismo tiempo que se enuncian, los informantes subsaharianos están siempre acompañados por subtítulos en español y con las traducciones de sus testimonios. Estos subtítulos recuerdan al espectador que estos sujetos subsaharianos pertenecen a la otredad no española. Y siempre mantendrá esta otredad mientras hable otro idioma diferente de la lengua española. El uso de subtítulos subraya este distanciamiento entre el Uno y el Otro; es decir, que la necesidad de incorporar traducciones y subtítulos bajo las imágenes de las fotos diferencia al espectador de los protagonistas subsaharianos. Las situaciones apremiantes que estos personajes narran sobre sus viajes se consideran algo extraordinario que se desconoce en gran parte de España. El retrato de las fotos de muertos, cementerios en el desierto, camiones sobrecargados de gente, hundimientos de barcos, hombres ahogándose en mares bravos, apunta que la experiencia es un juego entre la vida y la muerte. En resumen, la narrativa poscolonial está marcada por el empleo de traducciones como práctica (de un idioma distinto del Otro) y como metáfora (para expresar diferencias en las identidades, culturas y experiencias).

Una preocupación en la mayoría de estos textos poscoloniales es la legitimidad histórica del idioma oficial del colonizador. Hay unos interrogantes sobre el uso de una lengua europea, por ejemplo, inglés, francés, español, etc., como método literario de una transmisión histórica para el sujeto colonizado. Esta ansiedad por traducir las vidas poscoloniales de manera adecuada es significativa para muchos autores porque son concientes de ciertas limitaciones lingüísticas. La traducción de testimonios requiere más atención porque son historias que se transforman en memorias colectivas. Sólo uno de los personajes inmigrantes parece romper el discurso oficial entre el Uno y el Otro en *Querida Bamako*. Lassana Karabenta es el único informante que se enuncia en español

ante la cámara y muestra un interés de acercarse más a la sociedad española. Es decir, cambia el discurso sobre la inmigración subsahariana con sus propias palabras: el sujeto marginalizado intenta expresarse en el idioma dominante en España.

Esta estrategia lingüística mantiene el espectador en alerta. Este narrador que habla español (con acento) obliga a prestar una atención especial porque a los otros informantes subsaharianos no se escuchan hablar en español. En primer instante, esta secuencia de L. Karabante aparece con unos subtítulos en español que ofrecen unas correcciones culturales a sus palabras enunciadas. Curiosamente, esta traducción expone otra mirada que no pertenece precisamente al punto de vista del Otro. Aunque la intención de la producción siempre fue presentar los hechos desde el punto de vista del inmigrante subsahariano, este testimonio aparece como una flaqueza. La autoridad de los subtítulos impone ciertas ideas que se diferencian de lo que ha dicho el inmigrante en español. Ahora obliga al espectador a cuestionar quién funciona como la autoridad de la narrativa en *Querida Bamako*. Particularmente, las palabras enunciadas en español por L. Karabanta, que procede de una antigua colonia francesa, revelan mucho más sobre la ideología cultural detrás de la producción de la película y menos sobre los deseos interiores de L. Karabante.

Esta ironía expone el método de transcribir sus palabras habladas con otra interpretación de la traducción escrita en los subtítulos. Parece algo curioso que esta película controle la voz original del sujeto subsahariano con los subtítulos, mientras que la meta de la producción es representar al Otro. Por este motivo, resulta una escena culturalmente engañosa a pesar de la transparencia que permite al espectador escuchar a L. Karabanta hablar. Este inmigrante habla un español que parece mezclar ciertas ideas con un acento y palabras en francés. L. Karabanta explica sus motivaciones para emigrar a España con una gran variedad de posibles interpretaciones lingüísticas y culturales:

TESTIMONIO Lansana Karabanta¹⁶⁵

(Mali)

Ello se dice: ¿dónde el camino? ¿Tú sabes si España?
¿Dónde? Yo digo: No sabe. Dice: ¿Qué palabra está
hablando España? Yo digo: No sabe. Pero, hombre, no te
siente otro país donde busca y otra lengua está hablando.
Si familia d'accord España es mi país.

¹⁶⁵ Mi transcripción.

Sin embargo, la narrativa de la producción impone unos subtítulos a la imagen de L. Karabenta para asegurar que el espectador capte ideas uniformes. La tipología dura de estos subtítulos, en formato teclado, crea una sensación única en toda la adaptación de *Querida Bamako*. Parece algo simbólico que los productores impongan su versión sobre la experiencia de la inmigración subsahariana sin reconocer las distintas interpretaciones culturales que expone L. Karabenta. Cuando se evalúa la versión traducida de este testimonio aparecen algunos cambios significativos:

TESTIMONIO Lansana Karabenta¹⁶⁶
(Mali)

Y ellos me preguntan: ¿Conoces el camino a España?
¿Sabes dónde está España? Y yo respondo: “No lo sé”.
Me preguntan, digo: No sabe. Dice: ¿Qué idioma se habla
en España? Y yo digo: No lo sé. Pero, ¿no será mejor ir a
buscarte la vida en otro país donde entiendes el idioma?
Si familia está de acuerdo me iré a España.

Estas correcciones de traducción para L. Kabenta exponen una idea cultural variada. Ahora las frases son gramaticalmente correctas. Supone que los subtítulos deben ser aptos para que un espectador español pueda tener claro que fueron estas ideas incoherentes las pronunciadas por la otredad. No obstante, estas correcciones sustituyen el pensamiento de este protagonista subsahariano, cuyas ideas son más amplias. Por ejemplo, el espectador escucha a L. Karabenta usar el verbo «sentir» y su tono de voz expresa su viaje emocional y transformativo. Este informante explica su decisión de emigrar como si fuera una sincera identificación personal con España: «No siente otro país [que no fuera España] donde busca». Sin embargo, el traductor ha transcrito sus sentimientos de manera formal en los subtítulos, que reflejan un razonamiento intelectual que cambia el sentido enunciado por L. Karabenta. Asumiendo el puesto de árbitro, parece que el traductor español quiere sugerir lo contrario de lo que piensa este inmigrante subsahariano en su interioridad y, como consecuencia, el espectador lee en los subtítulos que: : «No será mejor ir a buscarte la vida [que no fuera España]».

En vez de representar esta ambigüedad como una condición poscolonial, lo interpretan literalmente como palabras confusas. No obstante, L. Karabante mantiene sentimientos conflictivos ante su decisión de abandonar a su familia y su pueblo de origen. Fue un acto difícil y complicado para él por razones personales y culturales.

¹⁶⁶ Mi transcripción.

Por este motivo, parece que la interpretación del traductor español era parcial. Ha asumido la acogida en España como la única consideración de L. Karabenta. Por lo menos encontramos aquí un caso donde los canales de comunicación no verbal han sido despreciados. Esta traducción llama la atención a una homogeneización artificiosa de la lengua en el testimonio final de L. Karabenta: falta una consideración importante de las condiciones (pos)coloniales. .

El empleo de unos subtítulos en este caso puede tener unas consecuencias importantes para la interpretación cultural de la otredad. Marcos Rodríguez Espinosa sostiene que el empleo del subtítulo en el sector del cine de España puede recaer precisamente en la introducción de elementos de la realidad cotidiana española:

Los procesos de traducción audiovisuales caracterizados por una domesticación continua y desmesurada de los elementos foráneos y la implementación de otros propios de la cultura de llegada suponen, por una parte, una manipulación poco ética del guión original(...) (Duró 2001: 117).

Además, este empleo de subtítulos implica que este personaje subsahariano no está cómodo con su uso oral del español. Hay cierta insinuación por parte del traductor español de que el idioma español es un obstáculo lingüístico y cultural para este sujeto subsahariano en *Querida Bamako*.

Otra interpretación de esta traducción final de L. Karabenta supone cierta incomodidad con los inmigrantes subsaharianos. Empleando la voz enunciativa de este informante, el traductor oficial implica cierta inconveniencia ante la llegada de esta otredad; es decir, que el mensaje procedente de los subtítulos expone lo contrario de lo que dice L. Karabenta: «Buscarte la vida en otro país donde entiendes el idioma». Parece que el traductor español, en mi opinión, tenía la impresión de que sería mejor que L. Karabenta se marchara de España a pesar de que él dijo algo muy distinto. En términos académicos, las palabras traducidas de L. Karabenta tienen el valor de estructura, pero su voz enunciativa nunca es un signo con sentido referencial.

Quizá fue un descuido del traductor, que no ha notado el uso de una palabra coloquial en español. El informante emplea «hombre», entre sus frases, y quizá, más obvio, muestra una confianza ante la cámara con un término de familiaridad. Es decir, este informante no ha estado incómodo usando el español ante un público desconocido. Al contrario, su carácter expone un esfuerzo determinante que quiere mostrar su capacidad de comunicar en español. Reconoce L. Karabenta que en España «otra lengua está hablando» porque el español no es su lengua materna. A pesar de

este obstáculo, no protesta porque le cueste entenderse en el idioma español en su lugar de acogida.

Sin embargo, los subtítulos del intérprete sugieren que L. Karabenta prefiere: «Otro país donde se entiende el idioma». No parecen reconocer el significado cultural cuando la voz enunciativa de L. Karabenta representa al inmigrante subsahariano en el proceso de integración: nos revela sus pensamientos personales en la lengua española. Por estos motivos, parece que *Querida Bamako* llega a tener un efecto algo contrario de la condición poscolonial presente en su narrativa. La estrategia de los subtítulos traduce una opinión diferente que no pertenece a la mirada propia de L. Karabenta. Nos recuerda que la narración fílmica de la otredad es complicada y puede contener, en este caso, un elemento irónico. Desvela la dificultad de filmar la inmigración reciente con una verosimilitud completa cuando se trata de una representación didáctica sobre el Otro subsahariano:

El traductor de guiones cinematográficos debe tener en cuenta dos cosas con respecto a la transposición cultural: primera, ver qué aspectos de la cultura están determinados por los canales de no comunicación no verbal; y segunda, conseguir la comunicación con el espectador. Cuanto más clara y más dinámica sea dicha comunicación, mejor. (Duro 2001: 159)

De modo similar, la proyección de estos subtítulos implica que L. Karabenta está lejos de su incorporación en el país de destino: «Me iré a España»; sin embargo, el protagonista demuestra con orgullo que ya forma parte de España cuando dice frente a la cámara: «España es mi país». Como afirma el autor Carbonell y Cortés: «La traducción es en parte pérdida y en parte ganancia. La traducción es consustancial a la experiencia colonial y poscolonial, el paso entre identidades y todo aquello que las constituye: lenguas, culturas, experiencias temporales y geográficas (1997: 43)».

Así que las voces enunciativas también exponen la dificultad de realizar una traducción adecuada en películas españolas. Y es que, hoy por hoy, ya nadie duda de la relevancia de la traducción como vía para la interpretación de representaciones culturales. Como apunta Pilar Godayol: «Ningún discurso cultural –incluido el traductológico– se puede mantener al margen de los efectos del poder y fuera de su representación (2004: 172)». Por ello, por este poder de representación y transmisión de ideología que tiene la traducción, en nuestras sociedades occidentales, cada vez más multiculturales, es importante aprender a repensar las políticas de traducción que construyen una imagen a menudo simplificada o estereotipada de otras culturas. Por ello, desde la conciencia que sugieren los Estudios Culturales de respetar y fomentar la

pluralidad cultural, nos planteamos que en el ámbito de la traducción de literatura intercultural cabe tener en cuenta que esta labor de trasvase traductor conlleva una responsabilidad ética: ¿representar la especificidad o la particularidad cultural del texto traducido? ¿Respetar ciertas estrategias que los propios autores poscoloniales emplean para hibridizar sus propuestas creativas? ¿Cómo hacerlo?

En este modo de pensar, y siguiendo con las evaluaciones apuntadas en el apartado anterior, Lawrence Venuti llega a hablar de una «traducción resistente (1995: 12)». Diremos que desde la esfera traductológica dialogante con los Estudios Culturales, hay que tener en cuenta quién traduce para quién. Venuti explica que es útil hacer visible la labor de quien traduce, teniendo en cuenta que:

Un texto traducido debería ser el sitio donde emerge una cultura diferente, donde un lector obtiene una visión de un otro, y de una resistencia, cultural; una estrategia de traducción basada en una estética de discontinuidad logra conservar esa diferencia, esa alteridad, recordando al lector las ganancias y pérdidas del proceso de traducción y las brechas insalvables entre las culturas (mi traducción).¹⁶⁷

Esta perspectiva expone el enorme desafío que subyace a la traducción de narrativa intercultural de autores poscoloniales. Cuando se trata de la inmigración, estos autores plantean muchos interrogantes: ¿cómo traducir a una lengua global sin domesticar la fuente cultural procedente de la cultura minorizada? ¿Cómo representar la cultura subsahariana para un público español contemporáneo? La ficción transcultural, en su propia hechura, trata de superar esta disyuntiva simplificadora, se niega a la domesticación porque considera posible transmitir la diferencia que supone el sujeto subsahariano para el espectador occidental.

Siendo estos personajes con dimensiones poscoloniales, a quienes traduzcan sus textos o testimonios les queda el reto de interpretar políticas de traducción homogeneizantes. Algunos pueden mostrarse temerosos de asumir riesgos y transmitir la diferencia cultural al enfrentarse a la otredad. En otras palabras, este desafío está en manos de quienes traducen/traducimos. Hoy, más que nunca, la traducción, como negociación constante, nos aboca a dialogar con la diferencia. Si es cierto, como apunta Tahar Ben Jelloun, que «la traducción a menudo es señal de que existe curiosidad por

¹⁶⁷ Cita original: «A translated text should be the site where a different culture emerges, where a reader gets a glimpse of a cultural other, and resistancy, a translation strategy based on an aesthetic of discontinuity, can best preserve that difference, that otherness, by reminding the reader of the gains and losses in the translation process and the unbridgeable gaps between cultures (Venuti 1995: 306)».

saber (2002: 46)», se trata de averiguar hasta dónde llega esa voluntad por querer conocer otras culturas, por informarnos sin prejuicios; una voluntad que dé pie al desarrollo de una competencia intercultural dialogante, sin olvidar que, como apuntan Anna Aguilar-Amat y Francesc Parcerisas, para leer textos o escuchar testimonios que proceden de otras culturas es preciso:

Tener en cuenta que el mundo puede ser visto desde perspectivas diferentes e incluso opuestas a nuestros principios. (...) Es necesario relativizar preceptos fuertemente arraigados en nuestras conductas, desculturizarnos, para poder aprehender el conocimiento que nos es aportado por otros pueblos (2004: 178).

Por este motivo, hay un reto implícito en *Querida Bamako*: ¿hasta qué punto se puede retratar la experiencia apremiante del Otro subsahariano cuando éste se enfrenta a la muerte durante su viaje; es decir, los testimonios traducidos ¿son una literatura eficaz para aproximar la realidad vivida? A pesar de las cuestiones de traducción, es posible saber cómo es el otro sin que se llegue a estancar el discurso sobre la representación cultural de los personajes en la película.

Las estrategias cinematográficas de *Querida Bamako* son consideraciones de quién habla, quién mira y a quién conoce el Otro. Las voces enunciativas representan distintas opiniones que exponen una complejidad de la identidad del Otro y el Yo: las reflexiones que ofrecen Moussa y el cineasta, dirigidas a la(s) querida(s) Bamako(s), hacen que el espectador de la película pueda cambiar su mirada, temporalmente, desde el punto de vista del Otro. En la película de Oke, el espectador nunca ve una imagen de Moussa escribiendo en un diario o sobre un papel, pero la banda sonora incorpora la voz en *off* de Moussa hablando despacio en español donde parece estar leyendo en voz alta el contenido escrito de su diario. El hecho de que el idioma europeo en el que está escrita esta correspondencia personal, no pueda ser entendido por su mujer u otros de sus familiares, ya que nunca han estado en España, también revela que la película fue producida para un público español. Debe tenerse en cuenta un elemento clave que interviene en la estructura de un diario, como bien explica Enric Bou: «El yo del narrador-protagonista (...) se desdobra en un yo-él. El personaje, protagonista y narrador al mismo tiempo, y los hechos que nos explica están determinados arbitrariamente por los hechos imprevisibles de la vida real (1996:127)». Este desdoblamiento de Moussa que impone Oke con el diario en *Querida Bamako* obliga a otra pregunta sobre su protagonista subsahariano: ¿Moussa es un sujeto o un objeto de la acción para Oke? Se crea un cierto juego de reflejos que encaja bien con la

ambigüedad que caracteriza a la condición poscolonial. Sin decirlo directamente, Oke obliga al protagonista subsahariano a obedecer al dominio de la lengua española. En ninguna secuencia se escucha a Moussa hablar en un lenguaje autóctono perteneciente al territorio subsahariano. Aquí, hay que distinguir entre la lengua que el personaje debe utilizar en la ficción, que es el francés, y la que oyen los espectadores en las salas comerciales de España, que es el español; es decir, es una de las decisiones más importantes de la película desde el punto de vista lingüístico-cultural para representar la dinámica dominación-subordinación que tanto marca la Teoría Poscolonial en los últimos tiempos.

La sugerencia de que Moussa escribiera sus reflexiones en un diario también expone otra clave importante. Este estilo literario que, supuestamente, escribe Moussa, sugiere que éste tiene una identidad culta, un modo de representación antes expuesto en *Las cartas de Alou* dirigida por Montxo Armendáriz. Sugiere que Moussa no es analfabeto y puede escribir y leer. Pero su similitud con Alou expone más y Moussa mantiene ciertos ecos de la versión filmográfica de Alou:

Más allá de la construcción visual de Alou –que efectivamente lo caracteriza como diferente– la película [de Armendáriz] hace uso de un inteligente montaje, que combina imágenes en el presente con una voz en *off* –la de Alou, según se descubre enseguida– que en una lengua africana reproduce oralmente las cartas escritas a padres y amigos, provocando así un efecto paradójico que combina acercamiento (a través del contenido confesional e íntimo de las cartas) y distanciamiento (mediante la alienación lingüística del público, sólo superable mediante la lectura de los subtítulos). De esta forma, la película logra un delicado equilibrio que por un lado incita la empatía y por otro alimenta un cierto sentimiento de extrañeza– una combinación verosímil y apropiada tratándose de una dramatización del encuentro con ‘la diferencia’(Herrera 2007: 470).

El personaje alfabetizado de *Querida Bamako* es otra prioridad de representar al sujeto subsahariano con cierta empatía. A pesar de la extrañeza por que hable en español, esta interpretación del inmigrante como civilizado es una estrategia cultural muy marcada. Oke ha entendido de manera similar a Armendáriz que el sujeto subsahariano no debe ser representado como un salvaje.

Otra consideración que debe tenerse en cuenta con el diario es la interacción que se produce entre los «yos» (Bou 1996:128). Hay cierta autoimagen que se inclina a favor de Oke a través del protagonista Moussa. Al principio, el espectador oye a Moussa explicar con voz en *off* que fue a la universidad para ser periodista antes de abandonar sus estudios y ayudar a su familia. Para el espectador, da crédito al estilo narratológico aplicado en la película. Además, sitúa a Moussa como una persona

formada en presentar los hechos de manera ordenada y objetiva; es decir, el primer papel de actuación implica un formato periodístico de la narrativa. El hecho de que Oke también estudiara periodismo y que hable francés es de interés para la presente investigación y es a considerar que Moussa puede ser una representación de las opiniones y los sentimientos, de Oke. Como explica Enric Bou: «Hay un componente importante de metanarratividad y de autoconciencia, ya que el escritor a menudo se presenta a sí mismo en el acto de escribir, o en reflexión acerca de lo que escribe o cómo escribe (ibíd)». La voz en *off* de Moussa es narrada por el actor, Djedjé Apali, y no por Oke; sin embargo, es fácil suponer que hay una referencia velada de autoría en esta narrativa de ficción. Durante entrevistas, Oke niega que sea una obra autobiográfica y nunca dijo que él se identificara directamente con el personaje de Moussa.

Hay que matizar también la forma de organizar la narrativa más allá de la interacción entre Moussa y Oke. Según Ann E. Kaplan, la pregunta sobre quién habla hay que investigarla a través de una «agencia», como es el caso de los testimonios que contiene *Querida Bamako*, y qué representa ese conocimiento. Aunque el testimonio personal carece de objetividad, A. E. Kaplan reconoce que la voz propia de la otredad cumple un objetivo de entendimiento muy relevante: «Solo puedo hablar y mirar si yo soy un sujeto, no un objeto; sólo puedo conocer al Otro desde una postura de sujeto que puede estar parado fuera de si mismo, y mientras continuo siendo el sujeto que he construido, me construyo a mi mismo de manera diferente por causa de mi relación con ese otro (mi traducción)».¹⁶⁸ A. E. Kaplan promueve un análisis de las producciones cinematográficas creadas por directores que intentan representar al Otro para entender las diferencias y su manera de imaginarlo en su guion. Según explica Enric Bou, hay varios tipos de diario y es posible que su pensamiento sobre un diario externo, el que se publica normalmente en la prensa y tiene un destinatario amplio, se pueda transferir a una interpretación de los testimonios del diario filmográfico de *Querida Bamako*. Bou dice que hay «unas formas más cercanas a la crónica, desde una actitud de historiador que desde el presente anota los hechos más destacables. Esta diferencia puede prestarse a confusión, puesto que cualquier anotación diarística peca de subjetiva (o intimista) y

¹⁶⁸ Cita original: «I can only speak or look if I am a subject, not an object; I can only know the Other from a position of a subject able to stand outside myself, and, while still being the subject I have constructed, construct myself differently because the relation to this Other (Kaplan 1997: 155)».

está atenta a los hechos externos (1996: 129)». El empleo de los diferentes hechos en *Querida Bamako* implica un proceso histórico, una serie de acontecimientos, una traducción imperfecta, un diario personal del cineasta, pero muy relevante para que el público empiece a entender al otro inmigrante subsahariano y sus proyectos de vida.

4.9 La relación entre los testimonios y la narrativa de ficción

Las secuencias de los testimonios en *Querida Bamako* se reflejan en las escenas del relato de ficción. Este guion aplica los acontecimientos que relatan los inmigrantes en sus testimonios para reconstruir los sucesos en una historia ficticia. Con el objetivo de entender este nexo en la narrativa, el investigador observa que hay más varones como protagonistas que mujeres entre todos los personajes que ofrecen testimonios. Una de las dos protagonistas femeninas que aparece con más frecuencia es identificada como Michelle Dolaresse. Procedente de Camerún, aparece en la producción final en doce tomas hablando en francés. El otro protagonista femenino está representado como Marian Obi de Nigeria. En la película, forman parte de un grupo de protagonistas junto a los doce hombres. Como en el caso de *Reds*, la presentación de los personajes que ofrecen un testimonio oral en *Querida Bamako* funciona como un coro. El director impone una selección de dos o tres testimonios conjuntos dentro de la narrativa ficticia. Esta estructura permite al espectador escuchar varias voces que presentan sus experiencias personales y que luego se ven incorporadas en la narrativa como motivación de las acciones de los personajes ficticios. Es decir, los testimonios forman un núcleo para relatar la narrativa de ficción y los testimonios funcionan como el coro de la ficción.

Una de las diferencias de *Querida Bamako* con la producción de *Reds* es la relación entre los personajes ficticios y los informantes de los testimonios. Tomando a los informantes como inspiración para crear los personajes ficticios, las acciones dramáticas son un retrato de las aventuras ocurridas en la vida real. Sin embargo, Moussa, Justin y Kadhy representan simbólicamente y de forma generalizada a lo que se cuenta en los testimonios de *Querida Bamako*. No son personajes de la vida real. Oke complica su narrativa con otras técnicas copiadas de *Reds*. Por ejemplo, Oke opta

por mantener una serie de testimonios que siguen un formato de coro para la narrativa. Es decir, que obliga al espectador a prestar atención a la composición de los informantes que se enuncian sobre la inmigración subsahariana. Estos testimonios aparecen como un conjunto que oscila con las imágenes de la ficción. Cuando una película logra hacer este tipo de montaje «de manera sinfónica, en el que los temas se anuncian, se despliegan, desaparecen y retornan en modulaciones nuevas (2008: 122)», según Santos Zunzunegui, se pueden considerar los significados entre una *mirada cercana* (los testimonios singulares) y una *mirada distante* (la voluntad de forma) para explicar la estrategia cinematográfica intencionada de *Querida Bamako*.

Mientras que Warren Beatty ha desarrollado unos protagonistas históricos basados en hechos sustanciales, Oke los ha adaptado con unos fragmentos llenos de anécdotas. En el caso del protagonista femenino de *Querida Bamako* vemos una representación ficticia que, según aclara Oke, es una combinación de los dos sujetos mujeres entrevistadas y procedentes de Camerún y Nigeria. Por ejemplo, Kadhy establece una amistad con su compañero viajero, Justin, y luego se enamora de él y queda embarazada. El testimonio de Michelle Dolaresse confirma esta línea de la narrativa ante la cámara cuando confiesa que es importante hacerse amigos de otros compañeros durante el largo viaje hacia Europa, que sirve como una manera de protección y de seguridad, aunque pueda tener otras consecuencias:

TESTIMONIO Michelle Dolaresse¹⁶⁹
(Camerún)

Empecé el viaje con una amiga de mi hermana pero al llegar a Malí ella se quedó allí. Yo seguí sola, pero fui conociendo a gente por el trayecto, me hice amiga de ellos y conocí también al padre de mi hijo por el camino y me quedé embarazada. Es mejor tener amigos por este camino porque pasamos muchas necesidades, y también muchos peligros, así nos ayudamos.

Este testimonio de M. Dolaresse lleva a cabo una representación del colectivo de mujeres subsaharianas. El sujeto femenino se enuncia desde un lugar subsahariano. En la opinión de Marta Selva, este tipo de narrativa de reunir y recordar las palabras de la mujer en el continente africano es una lección para superar estereotipos:

¹⁶⁹ Urkixo, Joanes (2006: 57) *Querida Bamako: guión de largometraje documental*

Las mujeres de [un] documental son personajes investidos de toda la autoridad, que expresan sus puntos de vista, a veces opuestos, sobre una misma realidad (...) Así, con la fuerza de sus palabras, el documental se erige como uno de los ejemplos más logrados de superar la estrecha y tópica visión que la cultura audiovisual ha impuesto sobre el continente africano (Selva 2005: 76).

El sentido de colectividad de los distintos protagonistas subsaharianos, que se unen con los personajes ficticios a través de una trayectoria similar, recrea unas relaciones que se parecen menos a las de un coro y más a las de una familia grande y ampliada. Esta representación del viajero subsahariano se construye a través de varios elementos de la narrativa donde la proyección de las emociones durante la experiencia migratoria sale adelante en las imágenes. El impacto de estos viajes no afecta solamente a su vida personal que llevan en España, sino que redefine su relación con la unidad familiar que todavía se encuentra ubicada en su lugar de origen subsahariano. Esta fase de recién llegado suele ocupar un espacio aislado para muchos inmigrantes: la vida que adquieren en la sociedad de acogida influye en las relaciones que se mantienen con los que se quedaron en el país de origen. Imágenes del personaje femenino Kahdy y su bebé representan esos deseos y preocupaciones. Según el guion de *Querida Bamako*:

Ha pasado algún tiempo y el pequeño –tendrá aproximadamente año y medio– ya camina, corretea tras una pelota de plástico, juega en el columpio empujado suavemente por su madre o merienda sentado en un banco. Hay algún otro niño de raza negra jugando por los alrededores, además de pequeños grupos de subsaharianos adultos... (Urkixo 2006: 86)

El ritmo de la narrativa está acelerado con un bloque de testimonios que desvelan nuevas estructuras personales. No hay duda de que destaca la generosidad en sus referencias familiares cuando hablan los informantes. Hablan con franqueza de sus vidas en la sociedad receptora y cómo mantienen sus relaciones en los sitios de procedencia:

TESTIMONIO Nicolás Janvier¹⁷⁰

(Camerún)

El primer día que entré en el centro de Melilla, llamé a mis padres. Les dije que no me gustaría que ninguno de mis hermanos pasara por el camino por el que pasé para llegar aquí. Prefiero que se queden allí y cuando consiga papeles y un poco de dinero les ayudo a venir. No puedo permitir que alguien de mi familia viva lo que viví yo o viera lo que vi. Si hubiera sabido cómo era este camino, no lo hubiera emprendido.

¹⁷⁰ Urkixo (2006: 90) *Op. cit.*

TESTIMONIO Jude Otian¹⁷¹
(Camerún)

La familia sabe que ya estás en Europa y piensa que las cosas te están yendo bien y cuentan contigo. Te empiezan a pedir ayuda para cubrir las necesidades que tienen. Te piden dinero para comprar medicamentos para la madre que está enferma, o dinero para pagar los estudios del hermano menor, si no le echan de la escuela, etc. Esta vida no es fácil.

TESTIMONIO Souleyman Jallow¹⁷²
(Gambia)

Hace tres meses que no hablo con mi familia. Ellos saben que cuando no les llamo es porque las cosas no van tan bien como quisiera. No es justo llamarles sólo para preguntar cómo se encuentran mientras tú estás libre y ellos pasan hambre. Siempre te cuentan sus problemas y los de la gente del pueblo, y si encima las cosas no te van bien te vuelves loco. En cambio, si las cosas van bien les llamo hasta diez veces al día sólo por oír su voz.

Se diferencian estas historias de otras narraciones españolas por su dimensión horizontal. *Querida Bamako* desvela el mundo desconocido de estos inmigrantes y, en algunos casos, pone de manifiesto una carga de distintas responsabilidades: una con la sociedad de origen y la otra con el país de acogida. Destacan los comentarios de los protagonistas masculinos, Janvier, Otian y Jallow, porque sus observaciones están fuera de las convenciones de la sociedad de acogida. A pesar de unas experiencias duras para llegar a España, a los inmigrantes se les considera dentro de un contexto de su propia familia y los valores culturales que se asocian con este concepto heredado de su entorno autóctono. Es decir, que los informantes desarrollan una dimensión emocional desconocida entre su vida privada como individuos recién llegados y el espacio público que ocupa el colectivo subsahariano como grupo de inmigrantes. Implica posibles conflictos con respecto a la identidad del sujeto subsahariano en España. Contar sus historias a través de testimonios es una manera de reconocer sus viajes alucinantes y reconciliar estas dimensiones incógnitas para el público español. Los informantes aportan una contribución vital para que el espectador entienda mejor la situación compleja de sus vidas.

Algunos cineastas intentan reconocer esta realidad híbrida. Los efectos duros que se enuncian a través de la grabación de testimonios exponen un sentimiento común

¹⁷¹ Urkixo (2006: 91) *Op. cit.*

¹⁷² *Ibíd*

entre los muchos viajeros fronterizos. El proceso de grabar las palabras de los inmigrantes subsaharianos con una cámara puede canalizar sus sentimientos, frustraciones u otras opiniones hacia un recurso positivo. El trabajo de Sarah Kozloff, que investiga la locución de la voz en las películas de Hollywood, ofrece otro acercamiento útil para entender los testimonios. Como muchos casos de voz en *off*, los inmigrantes que ofrecen su testimonio en *Querida Bamako* no aparecen arraigados en la diégesis de la narrativa fílmica porque permanecen fuera del mundo ficticio de los personajes. Ni siquiera se escuchan sus testimonios durante la narrativa de ficción. Sin embargo, la autoridad de estos protagonistas está en el hecho de que sus historias formaron parte de este mundo en su pasado y, por este motivo, estos personajes subsaharianos se imponen en la narrativa de ficción como una autoridad que confirma ciertos hechos. El espectador de *Querida Bamako* se emociona con las historias de los informantes, ampliando el conocimiento de un público para que se interese más en la inmigración subsahariana en España.

En este sentido, *Querida Bamako* cumple una función como documental. La película compromete a los espectadores con los protagonistas. Particularmente, los informantes subsaharianos exponen una imagen simpática. La representación del inmigrante que habla con su propia voz es lo que convierte esta producción en una obra relevante. En términos generales, el empleo de personajes que ofrecen sus testimonios para fomentar el ritmo de emociones en la narrativa es un efecto que se cumple y que se lleva con éxito en ambas proyecciones, la de Beatty y la de Oke.

4.10 La relación entre los testimonios y la tradición cinematográfica

Hay cierta estética de *Querida Bamako* que procede de varios estilos de la tradición del cine. Omer Oke ha reconocido que su ficción-documental mantiene otras influencias aparte de la de Warren Beatty.. En términos generales, existen tres áreas de influencia histórica que distinguen el uso de testimonios y que nos interesa observar en la producción gestionada por Oke: la tradición documentalista, el cine como arte y la voz en *off* (Bordwell 1985: 13-45). Específicamente, las películas que invocan hechos históricos en la gran pantalla utilizan instrumentos de no-ficción para dar crédito a su

veracidad. Aquí, la influencia del cine clásico de Hollywood es aparente al iniciar el estilo de narrativa de testimonios en la gran pantalla.

El uso de testimonios en las primeras películas del siglo XX surgió como modelo en los EE.UU. El director norteamericano D.W. Griffith está registrado como uno de los primeros cineastas en usar esta forma. En su obra de cine mudo destaca *Birth of a Nation* (1915), una producción que usó placas con información escrita entre las escenas, intertítulos, para explicar los acontecimientos de la historia. La autoridad de la escritura se impone sobre las imágenes de la película, como un poder sagrado que simulaba, como en los antiguos tiempos, una presentación de unas crónicas. Luego, en los años siguientes, también surgen en España producciones similares, como *La aldea maldita* (1930), que relata la experiencia de migración en términos dramáticos. Una escena de *La aldea maldita*, una película muda, empieza con una placa en la pantalla en la que se lee: «Sobre las ruinas de Castilla voló, una vez más, la tragedia del éxodo». Le siguen unas imágenes de una plaza de pueblo llena de carritos, personas con maletas a pleno día a punto de iniciar una gran mudanza. Otro intertítulo con información revela al espectador que: «Habían comenzado los tristes preparativos de la emigración. Jóvenes, viejos y niños iban a dejar para siempre la aldea».

En el caso de *Querida Bamako*, que sí lleva sonido grabado, los viajeros cuentan sus experiencias ante la cámara con otra interpretación de epifanía. Su enunciación da crédito a los hechos, lugar, tiempo y otras circunstancias de la narrativa. No sorprende que estos protagonistas tengan otra manera de autoridad que se diferencia de una producción antigua como *La aldea maldita*. Falta el uso de intertítulos en *Querida Bamako* porque los protagonistas tienen una voz propia. Además, la autoridad implicada en el documental asegura que cualquier duda sobre los hechos en la narrativa de ficción es, por lo menos, cierta, en su intención y en su mensaje. Como ha ocurrido en otras obras de cine, la enunciación pone de manifiesto que el testimonio funciona bien como fuente primaria que fundamenta los argumentos en la narrativa ficticia, como si los personajes determinaran los acontecimientos narrativos para los productores de la película.

En la historia del cine hay unas referencias de estilos más recientes que han interesado a Oke. Ha estudiado cierta tradición documentalista que posiblemente ha sido transferida a la producción de *Querida Bamako*.¹⁷³ Por ejemplo, producciones

¹⁷³ Entrevista de E. Jesurun a O. Oke en Madrid, 22 de octubre de 2008.

norteamericanas como *Harlan County, USA* (1976) de la directora Barbara Kopple y *An Inconvenient Truth* (2006) del director David Guggenheim son producciones que combinan entrevistas de unos personajes y los acontecimientos en el pasado con unas imágenes de los hechos mismos. En la producción de *Querida Bamako* se intenta disimular una presencia de los testimonios como sería costumbre en una producción que fuera exclusivamente documentalista, dando un supuesto protagonismo al principio con la narrativa de ficción. Es decir, la apertura de la película empieza con escenas de ficción y con el personaje ficticio como narrador con voz en *off*; estas estructuras sugieren al espectador que se trata principalmente de una película de ficción. Sin embargo, la interacción entre las escenas del drama del viaje para llegar a Europa con las imágenes de los testimonios de inmigrantes crea un equilibrio importante a mitad de la narrativa para ser finalmente clasificada como documental. Ocurre un cambio de estructura fílmica en la escena donde Nicolás Janvier y Daniel Bachanchuu comentan las condiciones miserables en las montañas norteñas de Marruecos. Se muestra al inmigrante ofreciendo su versión de los hechos en plano medio mientras que en el fondo se muestran imágenes de los personajes Moussa y Kadhy arropadas con mantas; este cruce de imágenes revela finalmente que los testimonios se convierten en protagonistas dentro de la estructura de *Querida Bamako*.¹⁷⁴

También hay otra influencia artística, en menor medida, que Oke ha mencionado. Su estilo de grabar a los informantes subsaharianos rememora a ciertos aspectos del cine francés.¹⁷⁵ Por ejemplo, *Querida Bamako* expone ciertos elementos que a veces parecen del estilo de la «nouvelle vague» de directores como Jean-Luc Goddard. Este realizador francés expone entrevistas entre sus personajes con una pura retórica documentalista. La creación de un cine vanguardista y experimental respecto al montaje considerado clásico que ha caracterizado a Goddard también ha servido de inspiración en algunas escenas de *Querida Bamako*; a saber: algunas de las escenas montadas dentro de los vehículos, durante el viaje por el desierto y la cámara inestable cuando conducen por carreteras desoladas, además del hecho de que los testimonios de los inmigrantes relaten historias distintas crea una cierta ambigüedad; según la opinión de María Luisa Ortega, hay cierto valor que contribuye a este tipo de cine para la interpretación del cine contemporáneo:

¹⁷⁴ Véase mi foto imagen número 21 en el anexo.

¹⁷⁵ Entrevista de E. Jesurun a O. Oke en Madrid, 22 de octubre de 2008.

El cine documental en su principal eje de desarrollo se ha creado y recreado como un cine social, explorando muy diversas formas para representar, analizar y pensar las formas de vida y funcionamiento de las sociedades modernas, y en muchos casos con la pretensión de actuar sobre ellas (2005: 188).

4.11 Comparación de las narrativas en *Querida Bamako* y *14 kilómetros*

No cabe duda que las claves culturales que expone *Querida Bamako* contribuyen hacia un mejor entendimiento entre el Uno y el Otro. No obstante, no ha sido la única obra que interpreta los acontecimientos de la otredad subsahariana antes de su llegada a España. Será difícil interpretar el significado cultural de *Querida Bamako* sin hacer unas comparaciones con el largometraje de Gerardo Olivares, *14 kilómetros*. Como nos recuerda Montserrat Iglesias sobre el poder literario de las comparaciones culturales:

Es precisamente lo transnacional y lo híbrido lo que caracteriza los marcos contemporáneos de pensamiento tanto teóricos como comparatistas, un hibridismo que desdibuja de manera irreversible las fronteras entre ambos (...) es difícil plantearse en el mundo contemporáneo un marco teórico sin comparatismo (2008: 27).

La obra de Olivares es una exploración transnacional de la otredad subsahariana que compara distintos acontecimientos en tierras africanas. Curiosamente, se parece mucho a una historia paralela a primera vista, al contenido de *Querida Bamako*. El trío de protagonistas subsaharianos de ficción que aparecen en las dos obras de Oke y Olivares se enfrentan al mismo tipo de viaje; las narraciones de estos dos cineastas toman lugar en sitios casi idénticos y escenifican ciertos acontecimientos similares. Se podrá evaluar en resumen la narrativa de *14 kilómetros*, producida por las empresas españolas, Wanda Visión y Explora Films, en el contexto de la obra de Oke: dos hombres subsaharianos que inician un viaje peligroso hacia España. En el camino conocen a una mujer subsahariana soltera mientras cruzan el desierto y comparten una meta común que es llegar a Europa a cualquier coste.

Este esfuerzo artístico en *Querida Bamako* y *14 kilómetros* expone unos sujetos subsaharianos desconocidos en la historia del cine español que tienen vidas casi idénticas. A principio, el espectador va conociendo a unos viajeros ignorados a través de su mundo emocional y que luego emergen como protagonistas

impresionantes que acaban de instalarse en España. De manera didáctica y a lo largo de las aventuras, el público se entera que estos personajes tenían que superar varias barreras difíciles antes de llegar a España; su supervivencia es un hito poco reconocido. Al contrario de muchas producciones españolas, como se ha evaluado en otras partes de esta investigación, Oke y Olivares intentan desestimar un tópico de victimización a favor de una representación ilustre. No hay duda que los testimonios de los informantes incorporados en ambas películas nos muestran protagonistas que son héroes icónicos, su calibre destacado es que afrontan una epopeya durísima y el hecho que hayan llegado a la costa española se considera un milagro.

A pesar de los aspectos similares en la narrativa de ambos realizadores, nos interesa puntualizar diferencias en la interpretación cultural de la otredad: ¿hasta qué punto se puede fijar la atención en *Querida Bamako* y *14 kilómetros* como obras similares? La comparación obvia entre las dos películas es la proyección del mundo emocional que comparten los viajeros subsaharianos en la gran pantalla. Los críticos alabaron la representación artística del mundo subsahariano en *14 kilómetros*. Por ejemplo, José Enrique Monterde subraya que esta obra «relata bellamente la penosa travesía del desierto de [la emigración subsahariana] (2008: 87)». Este sentimiento de una alta calidad artística fue confirmado cuando la película fue ganadora del Premio al Mejor Largometraje Iberoamericano de Ficción en el Festival de Cine de Guadalajara México y de la Espiga de Oro, máximo galardón de la 52.^a edición de la Semana Internacional de Cine de Valladolid en España. Sin embargo, en mi opinión, hay que tener un poco de cautela de lo que fue premiado en este largometraje de Olivares sin uno considera dicha cita de Monterde. Parece lo que ha convencido al jurado de lo que es bonito en la narración es la naturaleza del continente africano sin hacer comentarios sobre las condiciones deplorables de los seres humanos que son los protagonistas. Es decir, no queda claro que lo que se premiara en el proyecto de *14 kilómetros* fuera el objeto natural de los paisajes desérticos cuyas imágenes artísticas son muy impresionantes; al contrario, las imágenes dedicadas a los sujetos subsaharianos recibe menor atención.

Olivares no presenta las entrevistas que ha mantenido con unos sujetos subsaharianos en *14 kilómetros*. Este cineasta cordobés se diferencia de *Querida Bamako* porque impone su propia interpretación de los varios itinerantes subsaharianos en tierras africanas. Olivares ha estudiado las distintas culturas subsaharianas con mucho interés para llegar a rodar *14 kilómetros*. En ocasiones anteriores, ha escrito y

dirigido otras películas con personajes subsaharianos. Una narrativa de ficción trató de un grupo de viajeros subsaharianos que ven el partido de fútbol de Mundial en pleno desierto del Ténéré, *La gran final* (2006), un comentario social del mundo que está conectado a través de la tecnología con lugares periféricos; y, anteriormente, ha filmado el documental *Caravana* (2004), acerca de un niño subsahariano que acompaña a su familia, que se dedica al comercio de la sal, por el desierto del Ténéré, en un viaje en camellos hasta las salinas de Bilma. Esta experiencia cinematográfica ha impulsado a Olivares hacia otras oportunidades de interactuar y reflexionar sobre los pueblos que viven en estas tierras. Similar a la producción de *Querida Bamako*, Olivares ha elegido protagonistas jóvenes que suelen ser una representación adecuada de la mayoría de los viajeros migrantes. Aclara J. E. Monterde que: «Una de las aportaciones de la inmigración es el rejuvenecimiento de la población de los países de acogida. Ello se debe a que evidentemente el flujo de inmigrantes se compone preferentemente de gente joven (2008: 199)».

Lo que diferencia el perfil de Olivares de otros cineastas es que ha viajado mucho por el mundo con su familia, y luego como adulto ha vivido en varios países fuera de España. Además, este realizador procede de una familia intercultural que le ha influido culturalmente: El padre de Olivares nació en el norte de Marruecos y su madre es norteamericana. Es posible que estas raíces mezcladas y los múltiples viajes internacionales que ha hecho Olivares convierta su experiencia personal de migración con una cierta simpatía hacia los sujetos transnacionales de su trabajo fílmico (Aldalur 2010: 126). Oke no tuvo esta experiencia de urbanidad pulida del occidente, sino que ha crecido en un país pobre antes de ir a estudiar a España. La sofisticación de Oke recurre a su experiencia desde una dimensión colonial y desarrolla una visión compleja de la vida en su adaptación cultural a España como intelectual.

Sin embargo, el interés que Olivares y Oke comparten es su preocupación por el desencuentro entre el Uno y el Otro. Ambos piensan que muchos españoles no entiendan la dimensión horizontal de la experiencia de la inmigración subsahariana. Olivares ha articulado que hay mucha desinformación acerca de este colectivo de viajeros:

Vemos el final del viaje, pero detrás de estas imágenes hay un viaje brutal que dura años. Tienen que atravesar otro océano, que es el desierto del Sahara, donde mueren incluso más subsaharianos que en la propia travesía de mar (...) y eso nunca lo saben los medios de comunicación (Entrevista La2 Noticias con Mara Torres 2007).

Su aproximación investigativa es similar a la de Oke, ya que Olivares acumuló una serie de testimonios para escribir su guion. Sin embargo, Olivares no ha transferido esta información con la voz enunciativa del viajero subsahariano, sino que ha reclutado actores. El guion final está basado en los hechos recompilados por el propio Olivares. Este cineasta ha sido muy claro: no quiso rodar un documental, sino grabar una narrativa exclusivamente de ficción:

Pues creo que nunca hubiera podido meterme de lleno en todo lo que es la ruta clandestina de la inmigración, es un mundo muy cerrado, un pacto de silencio (...) estén invisibles, son todos controlados por las mafias y meterte allí con una cámara de video es complicado. Creo que la mejor forma de hacer [la película] era, primero, hacerme yo (...) casi prácticamente todo el viaje y a partir de todos estos testimonios que fui recogiendo durante este viaje crear un guión cinematográfico basado en todos estos hechos reales, con todo lo que me fueron contando los inmigrantes en el transcurso de este viaje (Entrevista La2 Noticias con Mara Torres 2007).

Sin embargo, muchos críticos de cine han considerado que la narrativa de *14 kilómetros* contiene una «dimensión en algún sentido documentalista que acompaña al film (Monterde 2008: 87)», mientras que Olivares rechaza esta clasificación para este proyecto. En un coloquio impartido por Olivares sobre el guion cinematográfico en el Círculo de Bellas Artes y con la colaboración de la Universidad Carlos III de Madrid, en julio de 2010, el cineasta ha explicado que en el caso de *14 kilómetros* era erróneo emplear la categoría de documental:

No había manera de hacer entender a la gente, a los periodistas, que [*14 kilómetros*] no era un documental, ¿por qué? Porque los personajes son reales, porque donde se desarrolla es donde ellos viven y a partir de allí ya es un documental y no entendían que era una película de ficción (...) Alquilé una casa en el norte de Níger, donde yo escribí el guión. Alquilé otra casa en Marruecos, yo he creado el personaje, toda la situación, etc. [es decir crear] la película de ficción. ¿Dónde está la línea entre la documentación para crear una ficción? Esto es la pregunta que yo siempre hago (Video YouTube 7 de julio de 2010, Itinerario de las artes. Gerardo Olivares habla del documental).

Otra clave cultural de *Querida Bamako* y *14 kilómetros* es la interpretación de los conceptos y valores asociados con una comunidad. Ambas películas exponen una colectividad subsahariana de manera distinta cuando uno examina que es lo que unifican las comunidades subsaharianas vividas. Ambos cineastas valoran ciertas tendencias individualistas que motivan a sus personajes en cada película. No obstante, Etienne Balibar propone que no existe una definición genérica sobre las nociones de «lo común» y de «la comunidad». Balibar propone la posibilidad de que haya una «comunidad sin comunidad» que exponga unos entornos culturales sin una cohesión social: «Una exclusión que forma el más profundo nivel de alienación social, pero, que en otro

sentido, hace una inclusión en tanto que va de la mano del concepto fetiche de ser en común (mi traducción)». ¹⁷⁶ En *Querida Bamako*, las referencias a una comunidad por parte del protagonista, Moussa, interpretan la fuerza social de la tribu y destacan una estructura jerárquica de los poderes sociales asumidos por los hombres ancianos de su aldea. Su entorno agrícola puede explicar por qué es difícil aplicar los conceptos comunitarios de Balibar en sociedades africanas, ya que el autor francés toma países industrializados como punto de referencia en sus explicaciones. Públicamente, Moussa asume un papel social que subraya la importancia del sentido común que sobrepasa los deseos personales. No obstante, la obligación individual que siente Moussa de cuidar a su familia inmediata con dinero parece sujetar su mundo interior a pesar de que habla respetuosamente de su aldea como una comunidad cuyos sabios mayores han aprobado las intenciones de Moussa para viajar.

En la labor filmográfica de *14 kilómetros*, el sentido de comunidad tiene otro valor. La fragmentación familiar (ausencia de padres, falta de pareja, etc.) subraya las condiciones a las que se enfrentan los dos protagonistas masculinos. Participan en algunas actividades sociales de la comunidad (partidos de fútbol, trabajo de mecánico), pero se sienten insatisfechos en comparación con sus deseos personales; crear un sentido fuerte de una comunidad autóctona no es algo que preocupe a sus protagonistas cuando toman sus decisiones de emigrar. Se sienten desilusionados por las condiciones económicas que se encuentran en su entorno inmediato. También los protagonistas masculinos de Olivares están desconectados de las tradiciones culturales porque viven en un entorno urbano que les permite ir a lo suyo. No hablan con unos sabios mayores de su lugar para consultar sus planes de emigrar. Por ejemplo, no se molestan en hablar con gente mayor antes de iniciar su viaje hacia Europa. Los dos hermanos protagonistas viven en una casa sin otros familiares y en este hogar, un lugar algo aislado y triste, es donde sueñan con ser futbolistas famosos. Cuando abandonan su vecindario no informan a otros de su entorno inmediato de su salida. Representan una generación de jóvenes, según la versión de Olivares, que viven una vida poscolonial desilusionada y donde la comunidad autóctona es un concepto muy frágil.

La huida de la comunidad autóctona es un deseo fuerte en *14 kilómetros*. La protagonista femenina de la producción de Olivares, Violeta, quiere escapar

¹⁷⁶ Cita original: «exclusion that forms the deepest level of social alienation but, in a certain way, inclusion insofar as it goes hand in hand with a normative fetishization of being-in-common (Balibar 2004: 69)».

repentinamente de un matrimonio coordinado por su familia; es decir, que el sentido de comunidad para ella está marcado por unas tradiciones apremiantes que están muy conectadas a sociedades agrícolas en zonas subsaharianas. Con la ayuda clandestina de su hermana mayor, Violeta recibe algo de dinero para comprar un billete individual en barco. Ella quiere alejarse de la presión colectiva que supone la vida para una mujer joven en su comunidad local.

Una excepción es la representación de la comunidad tuareg en *14 kilómetros*. Olivares perfila este colectivo a través de una coherencia social bastante respetuosa. Por ejemplo, los personajes tuareg de esta narrativa son unos hombres nómadas caritativos que ayudan a estos inmigrantes en apuros, Violeta y Buba. Esta comunidad tuareg en la producción de Olivares funciona como un colectivo que desconoce fronteras estatales. Se distingue como un pueblo migratorio que se mueve en caravanas por los desiertos en los distintos lugares subsaharianos. La representación de un pueblo pacífico, según la versión de Olivares, se diferencia de la interpretación menos favorable de Antonio Marquina, que supone un desacuerdo hostil entre las autoridades subsaharianas y los tuareg:

En el caso de los tuareg, su difícil adaptación a las nuevas circunstancias [de sequía y tras la pérdida del ganado], acuciada por sus malas relaciones con los gobiernos de Malí, Burkina Faso y Níger, llevó a finales de los ochenta a un conflicto armado de carácter transnacional (...) Algunos de estos *refugiados medioambientales* fueron perseguidos por los gobiernos de los países de acogida (2008: 38).

El personaje tuareg de *14 kilómetros* va «más allá», en términos de Etienne Balibar, y ayuda a los tres protagonistas cuando les encuentra deshidratados en el desierto. Les incorpora al campamento de su comunidad para que puedan recuperarse físicamente. La teoría de Balibar ofrece un desglose de las diferencias sutiles de la construcción de la identidad situada al margen de la sociedad.. Este filósofo explica que por un lado hay «buenos» intentos para reconocer la existencia del Otro, su dignidad, su humanidad y derechos civiles.

Sin embargo, Balibar también sugiere que hay que tener cuidado de que no se considere la construcción de una identidad al margen como entidad autónoma. Cuando se crea una imagen de su propia marginación, propone este autor que es posible que llegue a ser representado con cierto exotismo y estado de victimización; en cuanto uno rechaza la idea de la nación como una comunidad imaginada basada en los principios de pertenencias y exclusión, el propio significado de lo que es marginal será invertido (Balibar, 2004). Los márgenes revelan su propia capacidad de crear diferencias dentro

de sí mismos, en vez de estar diferenciados del centro. Y es difícil, hoy en día, pensar en los márgenes cuando son retratados como objetos desde el centro (Ibíd). Por este motivo, no sorprende que este pensamiento de Balibar contribuya a crear unos conceptos alternativos a la relación entre el Uno y el Otro.

Si se atiende a la definición propuesta por Paul Singer sobre el movimiento migratorio, expone causas complejas. Singer explica que cuando hay «un proceso social, cuya unidad actuando no es tan solo el individuo, sino un grupo humano y cultural (1972: 175)» se puede establecer que las razones que motivan a la gente para emigrar se relacionan con un sinnúmero de situaciones en el proceso. Evaluando los encuentros entre los viajeros subsaharianos, según las versiones de *Querida Bamako* y *14 kilómetros*, explican unos procesos forzados por las circunstancias miserables en tierras africanas, que exponen dinámicas individuales muy distintas. En *14 kilómetros*, Buba, su hermano Mukela y la chica Violeta son personajes independientes que valoran sus intereses individuales. No ven la necesidad de hacerse solidarios los Unos con los Otros. Cuando muere Mukela Buba y Violeta se ven obligados a reflexionar que se necesitan el Uno al Otro para coordinarse si quieren sobrevivir; lo hacen de manera vacilante durante el resto del viaje, ya que Violeta sospecha de cualquier hombre.

Esta representación pesimista está en contraste con la idea de una comunidad harmónica entre el trío de amigos formados en la narrativa de *Querida Bamako*. La actuación del Moussa, Justin y Kadhy en *Querida Bamako* desvela una amistad sincronizada de solidaridad que llega hacia otra dimensión íntima cuando Justin y Kadhy se convierten en amantes. A pesar de que el viaje migratorio es duro, Oke siempre intenta recordar al espectador que los nexos familiares son importantes para sus protagonistas. Sugiere que sus protagonistas subsaharianos valoran la unidad familiar bajo cualquier circunstancia y que aguantan en los momentos duros en las distintas tierras perdidas. José Enrique Monterde sostiene que el desarrollo temático de la institución familiar en el cine es una clave significativa porque demuestra un «modelo de la emigración individual del cabeza de la familia (sea el padre o un hijo/hermano mayor) dejando a sus restantes componentes en la tierra de origen como receptores de los envíos económicos desde el destino migratorio (2008: 191)». Oke sitúa a su protagonista Moussa ante el viaje en solitario con su pertinencia más valiosa,

una foto de su mujer y su hijo, un recuerdo al compromiso que ha acordado con su comunidad.¹⁷⁷ Ha obtenido el permiso de los mayores de su pueblo, después de varias reuniones, para iniciar su periplo con el objetivo de ayudar a su gente. El espectador entiende que la narrativa expone un valor de solidaridad y respeto hacia la unidad familiar.

Sin embargo, la narrativa de *14 kilómetros* subraya el individualismo como un valor destacado. Olivares retrata otra imagen del individuo que refleja un abandono de la familia, algo que le diferencia del tema en *Querida Bamako*. El protagonista masculino, Buba, prefiere lanzarse a la aventura sin un compromiso de reagrupación. Él viaja por el continente con su pelota de fútbol, un símbolo del sueño personal que quiere realizar en España. Fue un regalo de su hermano, Mukela, que le ha inspirado a iniciar el viaje a Europa con él. No obstante, el argumento para viajar es cuestionable, ya que expone cierto imaginario occidental; en otras palabras, parece que Olivares deja que su protagonista esté dispuesto a abandonar su hogar con mucha facilidad. Parece que Buba no pone mucho valor en su propia herencia cultural, su comunidad y sus amigos. Además, implica que el personaje subsahariano opta por una vida europea desconocida sin mucha consideración de las consecuencias. La motivación principal parece ser un beneficio lucrativo, ganar mucho dinero siendo futbolista. Así que Olivares implica una causa capitalista que impulsa a este sujeto subsahariano a viajar al mundo occidental.

Curiosamente, es la muerte la que finalmente le impulsa a continuar su viaje por el desierto hacia España. Cuando muere su único familiar, el hermano Mukela, durante el camino, Buba rompe completamente con su pasado, su familia y su lugar de origen. Olivares muestra que Buba se pone a llorar por la pérdida de su pariente, pero sigue firme en su decisión de continuar su viaje. Su posesión singular ahora es la pelota de fútbol cuya conexión con un sueño europeo es lo único que le queda a Buba. Ya no considera volver a su casa natal como una alternativa. Esta representación de Olivares implica que Buba asume la emigración hacia España como un individuo. No se dirige Buba a su destino con una red de otros compañeros viajeros como lo expone Oke en *Querida Bamako*.

¹⁷⁷ Véase mi foto imagen número 22 en el anexo.

El significado de los objetos personales es simbólico en estas obras de Oke y Olivares. Implican otro leitmotiv para los protagonistas masculinos. Oke demuestra esto con las pertenencias personales de Moussa, que mantiene una foto de su familia. Además, su obsequio favorito es una herramienta para que Moussa se pueda relacionar con Justin. Moussa le enseña su foto cuando Justin le comenta a Moussa que parece feo en esa imagen fotográfica. Desde este punto de vista, la foto es una imagen que Moussa utiliza para confirmar su papel presente ante Justin como padre y proveedor de su mujer e hijo pequeño. Además, enseñando la foto se consigue establecer el pasado de Moussa, lo que ayuda a crear una relación de confianza entre estos dos hombres a través de una conexión universal que es el núcleo familiar. Además, en términos generales, la foto ayuda a Moussa a imaginar el futuro mientras se acuerda del pasado como una fuente de inspiración. La foto también extiende el espacio-tiempo del presente en términos horizontales y conecta a Moussa con su aldea en Burkina Faso mientras él está en otro lugar. Y, al final, la foto comprueba el deseo de llegar a España, donde espera realizar todos sus deseos, encontrar un trabajo y ganar un sueldo para cuidar de su familia en Burkina Faso.

De modo similar, Olivares emplea significados simbólicos con el objeto personal en *14 kilómetros*. En un primer instante, la pelota de Buba representa la posibilidad de saltar el espacio-tiempo horizontalmente hacia España. Esta pelota es el deseo interior del sujeto subsahariano que ve su futuro como futbolista profesional en Europa; es decir, que la pelota funciona como símbolo de esperanza. No obstante, resulta ser un obsequio conflictivo para Buba durante el viaje. Después de la muerte de su hermano en el desierto, la pelota de Buba se convierte simbólicamente en una ilusión efímera. La secuencia con los guardias marroquíes en la frontera subraya esta dificultad. Cuando Buba llega a la frontera marroquí estas autoridades magrebíes le quitan la pelota con amenazas. Este encuentro hostil se representa con los guardias utilizando armas en contra de Buba mientras le echan desde el territorio nacional de Marruecos. El hecho de que ellos podrían quedarse con la propiedad personal de Buba expone la condición marginal de este protagonista en el mundo.

Esta secuencia desmiente a los que opinan que el deporte del fútbol representa un símbolo de unificación en el mundo. En la visión de Olivares, el fútbol no es una herramienta para una reconciliación entre el Uno y el Otro. Al contrario, Olivares expone que hay diferencias culturales en las que no es posible tender puentes. Richard Witzig explica que el fútbol tiene una potencia poderosa en el discurso del Yo/Otro:

El fútbol tiene la capacidad excepcional de tender puentes con la ‘otredad’ entre pueblos y para guiar a las comunidades hacia la fraternidad, lejos de conflictos. En su calidad de deporte mundial, se podría argumentar que el fútbol y sus auténticos aficionados tienen que hacer el máximo esfuerzo para lograr precisamente ese objetivo (mi traducción).¹⁷⁸

En vez de que la pelota cree un sentido de solidaridad entre el sujeto marroquí y el sujeto subsahariano, la ficción de Olivares destapa unas diferencias importantes entre ellos como el Otro africano.

En esta narrativa el objeto personal marca jerarquías de poder entre el hombre marroquí y el hombre subsahariano: el público entiende que el significado de los personajes africanos es diverso y, en el caso de *14 kilómetros*, son sujetos muy diferenciados. Curiosamente, Olivares expone cierta idea orientalista por su parte como realizador español. Además, evoca unos sentimientos de «buenismo» en estas secuencias a favor de Buba. Según la versión de *14 kilómetros*, este cara a cara entre el individuo, Buba, y las autoridades marroquíes sugiere que la verdadera víctima es el sujeto subsahariano que tiene que enfrentarse a los «malvados» guardias marroquíes.

Otra línea argumental asociada con la pelota en *14 kilómetros* es un matiz cultural muy cercano a la sociedad española. Olivares sabe que el fútbol es un deporte popular en España y esto puede evocar emociones favorables hacia su protagonista Buba. La obsesión con el fútbol es algo que convierte a Buba en un personaje verosímil dentro de la imaginación de muchos españoles. La cámara de Olivares muestra la habitación de Buba llena de carteles de jugadores profesionales de equipos españoles. En una de las primeras secuencias de este personaje le vemos jugando un partido de fútbol con una camisa azul de «Djila 6», una referencia al jugador maliense, Mahamadou Diarra, que fue hace poco centrocampista del Real Madrid, donde llevaba el número seis. Según Michiko Hase, no se puede descartar el significado simbólico del fútbol:

La tendencia de la migración transnacional de los atletas es más pronunciada en el fútbol europeo occidental. Europa occidental es el centro mundial del deporte, con la industria del fútbol más lucrativa de todas, que atrae a los jugadores más cualificados y mejor pagados, procedentes no sólo de Europa, sino también de América Latina, África e incluso Asia (mi traducción).¹⁷⁹

¹⁷⁸ Cita original: «Soccer is uniquely qualified to bridge the perceived ‘otherness’ between peoples, and to guide communities towards fraternity and away from conflict. As the world sport, one could argue that it is the responsibility of soccer and its true supporters to put forth the maximum effort to do just that (Witzig 2006: 43)».

¹⁷⁹ Cita original: «The trend in transnational migration of athletes is most pronounced in Western European soccer. Western Europe is the world center of the sport, with the most lucrative soccer industry

El tipo de inmigración que representa Djila como sujeto subsahariano es un mito que le convierte en un astro. Djila es un futbolista subsahariano que ha ganado por lo menos seis ligas de fútbol y representa un sueño que capta la imaginación de hombres como Buba, pero también hace que este protagonista parezca más simpático para el público español. Según la perspectiva de José Enrique Monterde, el fútbol es una clave del proceso migratorio:

No es baladí esta inclusión del fútbol en el panorama del hecho migratorio africano a partir de los años noventa: por una parte dado por el nutrido conjunto de jugadores que han ido llegando desde África a los equipos profesionales europeos; de otra parte, por el papel jugado por el fútbol en la cohesión nacional de una población multicultural, tal como evidenció la selección francesa vencedora del Mundial de 1998 (2008: 77).

En la producción de Olivares, el campo de fútbol es un espacio masculino donde los hombres juegan partidos sin la presencia de mujeres. Forma parte de la identidad del protagonista Buba, aunque él no es consciente de lo que significa este deporte más allá del valor financiero. Sin embargo, es la mujer protagonista la que explica el significado identitario del fútbol a Buba a través de la pelota que él lleva consigo. Una escena clave demuestra una interacción entre los dos que destapa el leitmotiv de la pelota: después de la muerte de Mukala, Violeta y Buba se encuentran en una tienda en medio del desierto como huéspedes de un colectivo nómada de tuareg. Buba está triste por haber perdido a su hermano y compañero de viaje cuando observa que Violeta está haciendo su mochila y tiene su pelota, según mi transcripción de *14 kilómetros*:

BUBA
¿Qué haces?

VIOLETA
Nos marchamos.

BUBA
Sin mi hermano yo no sigo. Me vuelvo a casa.

VIOLETA
(Coge la pelota del suelo en sus manos.)
Buba. Tu hermano estaba muy orgulloso de ti. Ya me contó tu talento como futbolista. Si abandona ahora, él se sentiría muy decepcionado. Tienes que vencer tu dolor y seguir hacia delante. Que hayas sobrevivido significa que estás destinado a realizar grandes cosas. Piensa en tu familia, que te necesita.

of all, attracting the most-skilled and the highest paid players from not only within Europe but also from Latin America, Africa, and even Asia (Hase 2000: 299)».

BUBA

No tengo fuerzas para atravesar de nuevo el desierto

VIOLETA

Los nómadas nos ayudarán. Venga, prepara la mochila. (Ella tire la pelota con fuerza a las manos de Buba.)

Esta secuela demuestra que el fútbol implica un móvil significativo de la emigración subsahariana masculina hacia España. Al contrario, Violeta ha asumido otras motivaciones para su viaje, pero ella entienda bien que a los hombres subsaharianos: el deporte es muy importante como identidad. Olivares subraya en esta narrativa que la supervivencia del hombre inmigrante depende en muchos casos de una fe y un imaginario que glorifica el mundo del fútbol. Ambos protagonistas de Olivares, Buba y Violeta, no reflexionan sobre lo que M. Hase considera otra preocupación relevante con la identidad masculina:

Si el deporte tiene un poder simbólico como vehículo para expresar la identidad nacional (masculina) con la identidad masculina individual y colectiva, ¿qué es lo que sucede cuando los equipos europeos reclutan muchos jugadores de color cuya identidad no está considerada ‘europea’? [Esto] es el ejemplo sorprendente de la modificación del mapa racial global como resultado de la descolonización y globalización (mi traducción).¹⁸⁰

J. E. Monterde sugiere que el cine migratorio en este caso expone unas especificidades muy similares a las otras tendencias relacionadas con las inmigraciones no europeas desde el (imaginado) Sur:

En esa red [del Sur] que podemos constituir localizaremos sensibles diferencias en cuanto a sus motivaciones, cronología, ritmos, etapas, formas de asentamiento, etc. Entre esas diferencias una resulta sustancial: la que separa a aquellos países cuyo fenómeno migratorio deriva de unas previas relaciones coloniales y aquellos otros que se alimentan de una mano de obra inmigrante sin origen colonial (2008: 33).

En otras palabras: los sujetos subsaharianos de *14 kilómetros* representan una condición poscolonial y que, como sugiere M. Hase, ahora «obliga a los Estados de Europa a volver a examinar sus leyes y políticas que delinean los límites de lo que significa ser “ciudadano”/”nacional” y extranjero (mi traducción)».¹⁸¹ Nos recuerda R.

¹⁸⁰ Cita original: «if sport has a symbolic power as a vehicle to express (masculine) national identity conjoined with individual and collective male identity, what happens when European teams include many players of color who don’t look European? [This] presents a striking example of the redrawing of the global racial map as a result of decolonization and globalization (Hasse 2000: 300)».

¹⁸¹ Cita original: «Forced the European nation states to re-examine their laws and policies delineating the boundaries of ‘citizens’/ ‘nationals’ and foreigners (Hasse 2000: 299)».

Witzig que hay trazos coloniales que se pueden conectar con el fenómeno futbolístico en la historia española de principios del siglo XX:

A pesar de que [los ingleses] también empezaron a perder territorios de su propio imperio, otras naciones coloniales incorporaron a sus nuevos ciudadanos al fútbol antes y con más éxito que Inglaterra. España y Francia tenían jugadores inmigrantes en sus selecciones nacionales de los años 1910 y 1930 (mi traducción).¹⁸²

Ese ejercicio de narrativa deportiva necesita la invención de un Otro, en tanto la invención de una identidad exige una alteridad que le permita autoafirmarse; el caso de Olivares subraya que esta herencia colonial sigue un hilo destacado en el imaginario del hombre subsahariano a través de su personaje Buba y, efectivamente, una interpretación cultural de Olivares de que España es un país futbolero.

4.12 Orientalismo en *Querida Bamako* y *14 kilómetros*: banda sonora y guion

La banda sonora como extradiegética es importante en la causalidad de muchas películas. En *Querida Bamako* y *14 kilómetros*, este elemento anuncia la acción en la narrativa audiovisual y deja de lado los posibles vacíos en el guion. Ambos directores seleccionaron unos músicos para representar las experiencias de la inmigración subsahariana. Por ejemplo, la selección del músico francés Pascal Gaigne como compositor para la banda sonora de *Querida Bamako*, para la que crea una música original con flauta. Residente en Bilbao, Gaigne también compuso la banda sonora de otras producciones españolas como *Flores de otro mundo* de Bollaín, *Azuloscurocasinegro* (2006) de Daniel Sánchez Arévalo o *Siete meses de billar francés* (2007) de Gracia Querejeta, entre otras. En opinión de Robert Stam, la música elegida

¹⁸² Cita original: «Even as [the English] were also losing their own foreign empires, other colonial nations incorporated their new citizens into soccer earlier and more successfully than England. Spain and France had immigrant players on their national team from the 1910's and 1930's (Witzig 2006: 61)».

para la banda sonora es importante para entender los sentimientos emocionales del director hacia su narrativa fílmica:

Como la música está relacionada muy de cerca con la cultura comunitaria y las «estructuras de los sentimientos», nos puede contar dónde está el corazón emocional de la película. La selección de música sinfónica europea en lugar de música africana en películas ambientadas en África sugiere que el corazón de la película está con los protagonistas europeos y que África sólo funciona como un decorado más (mi traducción).¹⁸³

La banda sonora de la adaptación de ficción de *Querida Bamako* consiste en música original compuesta por Gaigne. A pesar de que no hay canciones compuestas por músicos de origen subsahariano en la producción final, Gaigne se inspiró en el estilo musical que se encuentra en muchas partes del territorio subsahariano. Parece que optó por crear música simbólica de la movilidad en lugar de una representación cultural *per se*; por ejemplo, la flauta que se conoce generalmente como un instrumento musical de viento y, otros instrumentos acústicos representan esos flujos migratorios como procesos naturales del mundo. La flauta puede que sea uno de los instrumentos más antiguos y con más diversas formas; además, se encuentra presente en todas las culturas y funciona como una fuerza armonizadora. Esta particular combinación de música representa la experiencia poscolonial de los testimonios; es decir, que la película sostiene el pensamiento de R. Stam que la música funciona como el corazón de los protagonistas. Al mismo tiempo, es posible pensar que el trabajo del compositor es orientalista por su propia admisión, cuando dice en una entrevista estar inspirado por la música producida por el compositor francés Maurice Jarre en las grandes producciones Hollywoodiense del director David Lean de narrativas orientalistas como *Lawrence de Arabia* (1962), *Doctor Zhivago* (1965) y *Pasaje a la India* (1984):

He ensayado muchos estilos, que he trabajado en la música étnica, el folk, el jazz, música electrónica, he grabado con cantantes vascos y franceses... Pero te asocian con un único registro (...). Soy un gran aficionado de Maurice Jarre, sobre todo la música que hizo para David Lean, quizá porque venimos de la misma cultura francesa: me fascina su riqueza temática y lo imaginativo de su orquestación. A la hora de componer suelo pensar mucho en él, para imaginarme de qué manera resolvería las orquestaciones y conseguiría algo totalmente diferente. No se trata de imitarlo, sino de tomarlo como

¹⁸³ Cita original: «Since music is closely tied to communitarian culture and “structures of feeling,” it can tell us where a film’s emotional heart is. The choice of European symphonic music rather than African music in films set in Africa suggests that the film’s heart is with the European protagonists and that Africa is merely background decors (Stam 2000: 222)».

referencia y seguir su método para conseguir ese efecto en mi propio estilo. (Cueto 2003: 196)

La falta de una orquestación desde unos territorios con cultura subsahariana es sustituida por una fascinación musical por obras del cine clásico de Hollywood. La mirada de Gaigne está dirigida hacia sus propias raíces occidentales y recae en la capacidad de imaginar al Otro a través de la música. Quizá la selección de Gaigne como compositor de la producción de *Querida Bamako* revela el desafío que tiene esta producción de superar sus limitaciones como una obra española hacia un trabajo transnacional.

Este acercamiento musical a la otredad en la producción de *Querida Bamako* destapa prácticas similares a *14 kilómetros*. La música de la película está seleccionada y dirigida por el músico español Santi Vega, que ha producida su propia interpretación melódica. Vega optó a la mejor banda sonora original en los Premios Goya 2004 por *Eyengui, el Dios del sueño* (2003), de José Manuel Novos. Esta película cuenta la historia del colectivo subsahariano conocido como los pigmeos Baka, que viven en la República de Camerún. Vega coordinó la música de esta historia con la Orquesta Sinfónica de Praga (República Checa) y con sus propias interpretaciones rítmicas de piano, flauta e instrumentos aborígenes; es decir, es un artista que se siente cómodo creando un imaginario musical europeo sobre una narrativa de gente autóctona de tierras africanas. Para el trabajo de *14 kilómetros*, según los créditos del final de la película, Vega grabó su música en los estudios de «El Barranco» y «Sound Garden» en Madrid con guitarras, flautas, percusiones, celo, sinet, sampler y harmónica; también aparecen como colaboradores al músico El Hadje Cherif Conte con djembes y percusión, y la voz de la cantante Yvonne Daba Seno.

Vega combina sus talentos con estos dos músicos del seno de la inmigración subsahariana. Esta colaboración tenía la intención de crear sentimientos emocionales para los personajes en la narrativa de Olivares. Además, la selección de canciones de los cantantes senegaleses Youssou D’Nour e Ismaël Lô para la banda sonora de *14 kilómetros* parece comercial considerando que estos dos artistas tienen mucho éxito musical en Europa y los Estados Unidos como representantes de todo un continente; es decir, su incorporación musical en esta película favorece el gusto de un público occidental y no es necesariamente una reflexión preferida por los inmigrantes. Si queremos ser detallistas, N’Dour y Lô no cantan sobre la experiencia migratoria ni están

relacionados culturalmente con los protagonistas de *14 kilómetros*, que deben representar a ciudadanos de Mali y Níger, mientras que los dos cantantes son de Senegal.

Tan peculiar como es la selección musical en producciones como *Querida Bamako* y *14 kilómetros* fueron otras decisiones curiosas de planificación para la representación de la otredad subsahariana. Los equipos de producción quisieron sacar adelante una interpretación adecuada de las migraciones hacia España, pero se vieron necesitados de emplear guiones revisados por escritores españoles. En el caso de Oke, después de elegir un director musical que desconocía las diversas culturas subsaharianas, escogió un escritor vasco con poca experiencia en la gente del continente africano. Revisando el guion de *Querida Bamako*, parece que el guionista se movía con dificultad para crear una ficción sobre los hechos descritos por los propios inmigrantes. Esta falta de conocimiento cultural de la inmigración subsahariana en tierras africanas ha resultado en un trabajo algo decepcionante.

Posiblemente se ha debido a los elementos superficiales de esta obra que dejan esa impresión de poca sofisticación en la acción de la narrativa. Por ejemplo, ha recreado ciertos sucesos artificiosos que no reconocen la condición poscolonial de manera sustancial. Urkixo solo había escrito dos guiones anteriores que se transformaron en películas españolas de dibujos animados, historias infantiles en euskera y español, *Supertramps* (2004) y *Cristobal Molón* (2006). Su mirada hacia la inmigración se puede inferir en las propuestas de fantasía que ha escrito con José Mari Goenaga para *Supertramps*. Esta película expone una historia moral sobre el desplazamiento de inmigrantes en España. El folleto de prensa para el estreno de *Supertramps* explica que las productoras: «Tratan de enviar un mensaje a los niños españoles acerca de temáticas de actualidad —en este caso con el tema de la marginación social— a través del entretenimiento y el buen humor».¹⁸⁴

El discurso del Uno y el Otro está representado en esta adaptación fílmica por animales dibujados. La narrativa resumida, según el artículo difundido por la propia producción de la obra, trata de las aventuras de un grupo sin hogar mientras vagan por la ciudad: Tono, un gato negro y callejero, Chung-I Fly, una paloma oriental anciana y

¹⁸⁴ Fuente: <http://www.irusoin.com/producciones/supertramps/Dossier.pdf>

coja, Paulov, una rata del este europeo, y Ramón, una cucaracha caribeña; este personaje insecto, según los anuncios publicitarios del estreno «como toda cucaracha, es negra. Vino desde su isla en el Caribe en una especie de patera. Su fe es capaz de mover montañas. Además es un músico con mayúsculas. El reverso de su fe es la superstición, lo que complicará las cosas. [Quiere] triunfar tocando las maracas [y] llegar a dar un concierto multitudinario». Cuando una gata pija se pierde de sus dueños, este colectivo de animales desarraigados la ayuda encontrar su hogar. No hay duda de que la aproximación a estos marginados, a través de los dibujos animados y con identidades extranjeras, supone una interpretación sobre los recién llegados a España. La caracterización tópica de estos personajes expone que Urkixo procede de una herencia orientalista que imagina al Otro de manera superficial sin conocerle.

En la segunda narrativa escrita por Urkixo, *Cristóbal Molón*, el protagonista es un insecto cuyo apellido, «molón», se parece al de otro aventurero histórico procedente del continente europeo: Cristóbal Colón. En esta versión cinematográfica, dicho apellido en el lenguaje coloquial significa «bonito, que gusta o agrada mucho», viaja a lugares lejanos y repite un patrón colonizador en este cuento de hadas para niños occidentales. En un mundo de insectos, y como parte de un plan de expansión, un gobernante llamado Destruzzio propone patrocinar un viaje a la Luna para esculpir la cara de su rey en ella, y para que todo vaya rodado envía como jefe de dicha expedición a un presunto descubridor, Cristóbal Molón, que estará acompañado de una insecta bella, Carabix. Ambos afrontarán esta aventura de descubrimiento de tierras desconocidas en la Luna. Cuando llegan allí, conocen a los lunáticos, que son los habitantes autóctonos de la Luna. Parece que están todos locos porque pasan todo el día haciendo cosas ilógicas a pesar de que hablan español. Por ejemplo, viven escondidos en la cara oculta de la Luna, y por eso han fabricado una especie de montañas de madera, para ocultar su ciudad, por si a alguien se le ocurre contactar con ellos.

Este encuentro entre el Uno y el Otro, a través de los dibujos animados, recurre a temas convencionales de colonización. Crea dudas sobre un entendimiento integral por parte de Urkixo del sujeto subsahariano en *Querida Bamako*. La aproximación literaria de estos trabajos como guionista está replicada en *Querida Bamako* a través de situaciones que cuestionan la verosimilitud de la inmigración subsahariana. Urkixo tuvo que enfrentarse a sujetos como seres humanos y bajo circunstancias humillantes. Los personajes de *Querida Bamako* quedan muy lejos de los mundos fantásticos que Urkixo ha creado anteriormente como unas viñetas orientalistas. No obstante, Oke ha salvado

su documental con los testimonios originales de los informantes subsaharianos. Son estos personajes los que impulsan la acción de la narrativa de ficción en *Querida Bamako* hacia una obra con una condición poscolonial.

Para finalizar el guion de *14 kilómetros*, Olivares recurrió a los servicios editoriales de tres colaboradores hispanoparlantes que conocen bien el arte de crear hilos dramáticos en las narrativas: el realizador Ramón Menéndez, el escritor Javier Moro y el periodista Enrique Meneses. La contribución de estos hombres destapa una mirada crítica a las imágenes superficiales de la prensa española hacia los sujetos subsaharianos porque entienden que la ficción es una semántica poderosa de ideas y, particularmente, sus perfiles personales como viajeros mundiales (semejante a Olivares) contribuyen a su entendimiento particular para sacar el dramatismo de la condición marginal de la otredad. Menéndez ha escrito y dirigido *Stand and Deliver* (1988), un drama sobre la experiencia de unos descendientes de inmigrantes mexicanos en una escuela secundaria a las afueras de Los Ángeles, California. Moro ha colaborado antes con Olivares en una producción televisiva sobre los supervivientes aislados después del desastre químico de Bhopal, India. También ha publicado libros de éxito comercial en España sobre la otredad india en *Pasión India* (2005), una novela sobre una joven española en la India colonial, y *Sari rojo* (2008), la historia de las élites de la India, Sonia Gandhi y la familia Nehru. Meneses ha vivido en muchos países fuera de España como periodista y ha publicado entre otros distintos libros relacionados con el socialismo y el continente africano: *Fidel Castro* (1966), *Nasser, el último faraón* (1970), *Una experiencia humana... Robinson en África* (1984), *Castro, empieza la revolución* (1995), *África, de Cairo a Cabo* (1998), y escribe una columna en un periódico español, *Diario Público*. No hay duda que la calidad literaria de estos ilustrados es excelente; sin embargo, su estilo procede, responde y está dirigido hacia un público occidental.

El hecho de que Olivares subraye la colaboración con estos españoles destacados en *14 kilómetros* destapa cierta subjetividad oblicua. Parece algo curioso que Olivares imposibilite el nombramiento de todos los contribuyentes desde tierras africanas en su producción. Por ejemplo, Olivares reconoce los nombres completos de los protagonistas en los créditos finales de la película y los de los autores españoles contribuyentes; sin embargo, estos sujetos que han participado al margen de la producción han sido olvidados. Los figurantes del autobús lleno de inmigrantes en Marruecos no aparecen nombrados ni reconocidos, ni los figurantes que escenifican el

lanzamiento del cayuco desde una playa marroquí. Cristina Martínez-Carazo advierte que hay un artificio homogéneo del inmigrante en este tipo de cine cuando aplica un signo obvio, que «es la negación o deformación de su nombre (...), apelativos todos ellos que además de negar su individualidad, añaden un tinte despectivo (2010: 189)». La distinción entre clandestinos marroquíes, clandestinos subsaharianos en el autobús y clandestinos subsaharianos en la finca destapa una mirada española hacia la otredad que es políticamente correcta. El resultado es que el guion, a pesar de una investigación in situ por Olivares en varios lugares del rodaje a través de entrevistas, ha sido reciclado para producir una narrativa que deconstruye el imaginario homogeneizador del inmigrante subsahariano sin ofender las sensibilidades españolas. Otra observación es el diálogo sofisticado entre personajes de la otredad que aparece en el guion como preocupaciones desde una aproximación española; consideramos en este instante las preguntas profundas que, según mi transcripción de *14 kilómetros*, hace Buba al hombre tuareg:

BUBA

¿Cómo podéis vivir en esta tierra? Está muerta, abrasada por el sol.

HOMBRE TUAREG

No lo está. Si la observas bien, verás que tiene vida, que todo está en movimiento. En nuestra sangre están grabados los secretos de sobrevivir.

BUBA

¿Nunca has sentido el deseo de marchar a Europa?

HOMBRE TUAREG

¿Yo? ¿Marcharme? Jamás. Los tuareg no sabemos vivir en otro lugar. Ni me planteo dejar este desierto por dinero.

BUBA

Todos nos queremos marchar.

HOMBRE TUAREG

Ese es el problema. Nadie quiere vivir en África. Si todo el esfuerzo y el dinero que os gastáis en llegar a Europa lo utilizarais en crear un negocio, las cosas empezarían a cambiar. Con vuestra huida estáis consiguiendo que África se desangre. El futuro está aquí.

No queda claro que las preguntas de Buba son una representación directa de lo que Olivares querría saber, y la transmisión de estas dudas a través del protagonista subsahariano es un método eficaz de transferir el «yo» a la otredad. También se puede reflexionar sobre si las respuestas del hombre tuareg son en realidad los pensamientos de los guionistas o si fueron sacadas de las entrevistas de Olivares a los tuareg. Nos

surgen dudas porque los argumentos que presenta este personaje tuareg en la gran pantalla parecen una interpretación académica. El pueblo tuareg es un colectivo de nómadas que se traslada a diario en tierras africanas, siempre está en marcha y no vive en un lugar permanente; por este motivo, parece sospechoso que el hombre tuareg rechazara el concepto de movilidad. Tampoco es muy convincente que un nómada tenga conocimientos amplios para entender todas las estructuras económicas de países subsaharianos para llegar a simplificar una solución: crear negocios en los lugares de los que proceden los viajeros subsaharianos hacia Europa para resolver la crisis económica y la huida de sujetos subsaharianos. Parece que Olivares especule que es necesario invertir dinero desde países ricos de occidente en las economías africanas para remediar una situación apremiante según la versión fílmica que nos presenta del personaje tuareg.

4.13 Imágenes de alta mar, pateras y un atlántico negro

El viaje por alta mar expone unas interpretaciones culturales bien diferentes en este nuevo tipo de cine migratorio. Las dos obras exponen otras claves en las producciones de Oke y Olivares cuando se trata del trayecto en patera hacia España. Ya hemos mencionado que en el imaginario, a través de los medios de comunicación, el mar subraya una «africanización» de los flujos migratorios. Sin embargo, esta noción poderosa de la patera no está descartada por estos dos cineastas: El discurso sobre el Otro que promueven *Querida Bamako* y *14 kilómetros* es una mirada actualizada del siglo XXI. Son conscientes de que deben incorporar la alta mar como un aspecto artístico-literario significativo que no sea tópico. Sin embargo, ambos cineastas son conscientes de esta imagen reproducida tantas veces por los medios de comunicación españoles y, por este motivo, hacen un esfuerzo para evitar una experiencia estereotipada de sufrimiento mortal en pateras.

Ambas películas de Oke y Oliveras consideran el enfrentamiento del ser humano ante la naturaleza: la inmigración subsahariana como una aventura peligrosa con posibles consecuencias mortales. La visión de Oke sobre la supervivencia de los inmigrantes está muy conectada con las dificultades que supone la alta mar, pero reconoce otras barreras naturales. *Querida Bamako* empieza con una imagen de la

naturaleza, una luna llena que brilla en la oscuridad de la noche. Sirve como la luz natural para que un grupo de inmigrantes se monte en un barco para cruzar el mar por la noche con destino a España. El guion de esta película describe el primer escenario donde un grupo de viajeros en un cayuco lucha contra las fuerzas naturales del mar. Presenta el mar como un espacio de lucha para los seres humanos ante la supervivencia. El mar también funciona como un símbolo universal para el hombre. Según explica José María Aguilar Moreno: «El simbolismo del mar es ambivalente. Fuente de vida por su dinamismo, como atestiguan mitos y leyendas, y lugar también donde la vida termina... (2007: 135)». La escena termina con el cayuco hundiéndose y las imágenes de una playa al día siguiente. Un contexto del papel de la naturaleza en lo filmado en el guion de *Querida Bamako*:

1.- EXT. PLAYA – AMANECER

Un cielo violeta al amanecer. Sobre él, un suave y rítmico rumor de olas. Al abrir el plano vemos que éstas rompen despacio sobre una playa de arena. La cámara empieza a desplazarse de forma longitudinal a la orilla... Un poco más allá, vemos un zapato deportivo semienterrado en la arena. Allí la cámara se detiene, contrapica y abre un poco el cuadro para mostrarnos, flotando a corta distancia, una bolsita de plástico hermética que contiene algunos objetos. El rumor de olas continúa acompañando a la narración en segundo plano.¹⁸⁵

Los productores de este documental entienden que la naturaleza se impone al ser humano. En este caso puede actuar como un obstáculo con consecuencias mortales. Y más aún, actúa como una frontera infinita que es difícil de cruzar. El naufragio en el mar que inicia esta narrativa funciona como un símbolo universal para los obstáculos que uno puede encontrar hacia su destino final. Como el narrador principal, Moussa habla en voz en *off* para comunicar esta idea crucial sobre la naturaleza en la película:

Me recuerda al desierto. No por las olas que parecen dunas, ni por la arena de la orilla... sino porque ambos, mar y desierto, parecen enormes muros contruidos para impedir que el viajero llegue a su destino (Urkixo 2006: 1).

A pesar de esta reflexión simbólica, la primera secuencia destapa una realidad incómoda de la inmigración subsahariana. La cámara está puesta dentro de un barco de carga, en la oscuridad de la noche, lo que permite al espectador ver la incertidumbre de las personas encerradas bajo custodia en el mar bravo. El espectador ve cómo los personajes caen al agua y desaparecen. Esta perspectiva demuestra la experiencia extrema de los inmigrantes clandestinos bajo una mirada poco habitual en el cine

¹⁸⁵ Urkixo (2006: 1) *op. cit.*

español, con la excepción de imágenes similares proyectadas anteriormente en *Las cartas de Alou*. En efecto, sería difícil evitar una comparación de las imágenes proyectadas en *Querida Bamako* con la producción de Armendáriz.

La patera que se hunde en alta mar es un elemento dramático del viaje clandestino. Según la interpretación de Maria Van Liew, el periplo solo tiene una meta en concreto: «Mientras que explica las esperanzas e intenciones de abandonar su tierra natal, la desorientación del espectador aumenta con un océano descontrolado y la rebeldía hacia una normalidad occidental en este método ilegal y peligroso de llegada [a España] (mi traducción)».¹⁸⁶ La referencia de Van Liew en esta cita a Alou corresponde al caso de Moussa: ambos protagonistas subsaharianos representan otro mundo desconocido para el espectador español. Los directores, Armendáriz y Oke, subrayan esa diferencia en la proyección de sus héroes. Son personajes que sobreviven y actúan como avatares del viaje arriesgado.

Pero el espacio oscuro y aislado en ultramar que nos muestra *Querida Bamako* también sugiere que la inmigración subsahariana está en un estado de tinieblas: Simboliza cierto camuflaje hoy en día por muchos en el mundo occidental, que se mantienen ignorantes de estas historias desconocidas. Además, esta escena del hundimiento del cayuco, con una cámara que gira de manera vertiginosa, refleja el caos físico y mental que sufre el viajero hacia España. Su trayectoria de viaje, su vida y su futuro son inciertos. Por parte de los migrantes existe mucha incertidumbre hacia el éxito de su viaje con destino a Europa. El movimiento lento de las imágenes de unas olas implica una visión confusa de los personajes que se encuentran en el cayuco, pero también refleja la incertidumbre de sus vidas, ante su meta de llegar a la costa española. Según Domingo Sánchez-Mesa, se concluye que esta imagen es muy repetida cuando se estudia el corpus de la literatura reciente española sobre la inmigración:

Predomina el motivo de “la patera” y con ella cierta “africanización” de la inmigración (indicativo de la espectacularización televisiva de la representación literaria del fenómeno, al que sólo corresponde un pequeño tanto por ciento de la entrada de “sin papeles” en nuestro país) y el de la marginación, lo que supone, en la mayoría de las ocasiones, una simplificación de la complejidad de la experiencia. Frente a la saturación de la presencia de los inmigrantes en la prensa y medios audiovisuales, llama la atención la escasa o periférica presencia proporcional de estos personajes en la ficción literaria española reciente (2009a: 10-11).

¹⁸⁶ Cita original: «While explaining hopes and intentions for having left his homeland (...) spectatorial disorientation is increased by an unruly ocean and the defiance of Western ‘normalcy’ in this dangerously illegal method of arrival [to Spain] (Van Liew 2008: 263)».

El espectador se enfrenta a los protagonistas de la película, muertos y vivos. A pesar de la posibilidad de caer en una trampa que expone imágenes tópicas, esta primera escena de *Querida Bamako* expone una historia «en media res». Recuerda que la aventura brusca en el mar es una historia que empieza mucho antes de la llegada a las costas españolas.

Esta oscuridad también está presente en los créditos que anuncian el comienzo de *Querida Bamako*. Este drama desbordante se rompe con imágenes de planos negros y silenciosos donde aparecen las letras de los títulos de crédito, que anuncian los datos técnicos de la producción. El hecho de que el director, al principio de la película, presente al espectador una imagen de un grupo de personas anónimas revela la punta del iceberg, su falta de una identidad aparente y su muerte, que impide que sus historias salgan a la luz a todo el mundo, y, en este caso particular, a la sociedad española. Se recuerda a los que han perecido, que nunca se reconocen oficialmente, y a todas las personas que han iniciado este tipo de viaje. Esta escena muestra personas desconocidas que perecen en las bravas aguas del mar.

Según la versión de Oke, este colectivo se ha convertido en esta secuencia en un protagonista «invisible», moribundo, pero que el director quiere destacar. Además, el cineasta aumenta el papel del protagonista, Moussa, porque le otorga cierta autoridad como un portavoz de todo un colectivo subsahariano; particularmente, Moussa, que sobrevive el viaje a España, se enuncia con una voz razonable de estas historias dramáticas. El público puede preguntarse qué impulsa a los inmigrantes a tomar un riesgo tan peligroso como es el traslado en cayuco en alta mar y, según la visión de Oke, Moussa lo puede explicar con calma, lógica y empatía. Al contrario, el informante Lassana Karabenta de *Querida Bamako* invoca una memoria más emotiva, y algo espiritual. Mezclando elementos culturales de tradición con los hechos vividos, Karabenta recuerda sus experiencias cruzando el mar para llegar a la ciudad costera de Melilla: Este protagonista explica que su llegada al territorio español, no hay sido posible sin la ayuda de dioses africanos. Está convencido que fue ayudado por el uso de creencias en espíritus musulmanos, o *djins*, de su lugar de origen en tierras africanas:

TESTIMONIO Lassana Karabenta¹⁸⁷
(Mali)

Pasé a Marruecos y tras diez días caminando intenté entrar en Melilla a nado, llegando a permanecer tres días sin salir del agua, sin contar siquiera con un flotador. Tengo que decir que mi abuela se casó con un *djin* de las aguas, por eso ahora pienso que los *djins* me ayudaron a aguantar tanto tiempo en el agua. La Guardia Civil me encontró y me expulsó de nuevo a Marruecos. Volví a intentarlo, esta vez saltando la valla, y volví a caer en manos de la Guardia Civil. Nuevamente expulsado, permanecí durante tres meses en los montes Gurugú hasta que, por fin, decidí ir a Ceuta, donde esperé ocho meses más.

Este episodio puede estar dedicado a una memoria colectiva para los sujetos subsaharianos; Entre esta epifanía y la enunciación, los supervivientes subsaharianos cuentan unos momentos alucinantes ante la cámara que crea una forma de ficción sobre la realidad vivida y establece la memoria recapturada como documento oral por una parte, para imaginar de nuevo cómo se ha desarrollado su propia historia y, por otra parte, reflexionar sobre la capacidad de sobrevivir a fuerzas naturales en alta mar.. Al mismo tiempo, algunos de estos testimonios personales en *Querida Bamako* simbolizan un proceso de acercamiento entre el Uno y el Otro. Por lo menos, el significado de la inmigración subsahariana obliga a otras interpretaciones para que el discurso que trate sobre ese viaje en patera se recupere históricamente con unos conocimientos revisados.

Al contrario de Oke, Olivares expone los riesgos inminentes del desierto. Sin descalificar la experiencia dura del viaje en cayuco, Olivares evita escenas de hundimiento en barco. Selecciona mostrar imágenes al final de su película que muestran a los dos protagonistas restantes cuando acaban de llegar a España, todavía deshidratados y agotados. Han pasado por las aguas bravas que separan Marruecos de España, pero Olivares ha optado por quitar estas imágenes de la historia. Asume que el espectador ya conoce muy bien esta parte de la narrativa donde los sujetos subsaharianos arriesgan su propia vida; toma una posición cautelar y quiere evitar una imagen negativa de los inmigrantes que muchos españoles asocian con las pateras que hunden en el mar.

¹⁸⁷ Urkixo (2006: 50-51) *op. cit.*

Está en contraste con la importancia que desvelan las ideas de Paul Gilroy sobre el transporte marítimo. Este académico retoma este tipo de experiencia en ultramar como un símbolo inolvidable; ha articulado que el espacio-tiempo puede ser interpretado a través de los barcos – una imagen del transporte histórico para muchas personas desde tierras africanas a otros países. Por este motivo, Gilroy interpreta el barco negrero como ese símbolo cultural imprescindible para ampliar un discurso sobre la condición poscolonial. El estreno de su libro *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (1993) ha plasmado muchas de las discusiones del mundo anglosajón sobre la identidad cultural en el contexto africano: Gilroy subraya el barco negrero como un leitmotiv imprescindible para entender la representación subsahariana que señalan también las cintas de Oke y, en una menor medida, de Olivares.

El cine es una de las tendencias del arte que comprueba la experiencia migratoria de la gente procedente de varios puntos geográficos de África: la diáspora africana está identificada con el mar y varias reproducciones del transporte marítimo. Según cuenta Gilroy, la representación de la migración subsahariana atravesando el mar pone de manifiesto nociones difíciles como raza y nacionalidad. En años recientes, más artistas contemporáneos reconocen que dicha diáspora empieza con un viaje que repasa los contextos históricos de esclavitud que describe Gilroy. En este tipo de evaluación es crucial reconocer los viajes reales y metafóricos (tanto forzados como voluntarios) que constituyen esta red de contactos en las comunidades del Atlántico: el barco negrero. Su paradigma sobre el Atlántico negro aproxima el terror de los viajes forzados de varios pueblos desde el continente africano para trabajar como esclavos en los territorios colonizados en las Américas.

Gilroy analiza esta experiencia de la diáspora africana como una mezcla cultural destacada. A pesar de que muchos inmigrantes pierden las conexiones históricas con las tierras africanas este autor también observa ciertas construcciones fluidas con el desplazamiento entre lugares; particularmente, el empleo del barco negrero por parte de Gilroy refleja la experiencia central del Atlántico negro como unos flujos de ideas potentes entre distintas fronteras nacionales. Adicionalmente, el barco negrero es una imagen eficaz de imaginar la diáspora africana y la destrucción causada en muchas sociedades afectadas por la emigración. Al mismo tiempo, el barco también ofrece oportunidades nuevas de reconstrucción cultural y se convierte en un viaje continuo que puede penetrar el interior de varios mundos, según los autores Maria Diedrich, Henry Louis Gates y Carl Pedersen: «La travesía del Atlántico no

surge así como una clara ruptura entre el pasado y el presente, sino como una continuidad espacial entre África y las Américas (mi traducción)». ¹⁸⁸

Gilroy confirma su interpretación del barco negrero como una matiz de tiempo-espacio. Este autor considera este transporte marítimo como el método imprescindible de movilidad entre distintos puntos del Atlántico, que se convierte en una unidad cultural y política (1993: 16-17). Por un lado, captura los detalles del sujeto viajero dentro y fuera de las fronteras nacionales. Por otra parte, expone la travesía dura de muchos esclavos por el Atlántico, necesaria para comprender la experiencia de una modernidad transnacional. En la introducción de su libro, Gilroy explica que:

He adoptado la imagen de barcos en movimiento y cruzando espacios por Europa, America, África y el Caribe como un símbolo central para organizar mis pensamientos iniciales. La imagen del barco representa un sistema micro-cultural y micro-político en movimiento y es especialmente importante por razones históricas y teóricas... Los barcos subrayan de inmediato [el viaje forzado desde África al Mundo Nuevo], los varios proyectos redentores del retorno a una tierra natal africana, la circulación de ideas y activistas, así como el traslado de artefactos culturales y políticos clave: folletos, libros, discos fonográficos y coros (mi traducción). ¹⁸⁹

Esta reconstrucción de la memoria no es algo exclusivo de la perspectiva anglosajona. En las narrativas españolas sobre la inmigración clandestina desde las costas africanas, en mi opinión, el empleo de las pateras es muy próximo al concepto del barco que emplea Gilroy.

Curiosamente, estas producciones de Oke y Olivares no interpretan la patera como un fenómeno histórico-colonial. Al contrario de la propuesta de Gilroy, ambos cineastas evitan una interpretación histórica. Oke y Olivares reconocen una clave cultural que es diferente del mundo anglosajón porque en la sociedad española se interpreta al sujeto de tierras africanas como un invasor desde el imaginado Sur. Oke y Olivares se vieron obligados a aplicar un matiz cultural bien pensado con la otredad subsahariana en sus películas. No obstante, se identifican con estas ideas pertinentes de Gilroy, que presenta a la inmigración como una movilidad de intercambio

¹⁸⁸ Cita original: «The Middle Passage thus emerges not as a clean break between past and present but as a spatial continuum between Africa and the Americas (Gates y Pedersen 1999: 8)».

¹⁸⁹ Cita original: «I have settled on the image of ships in motion across the spaces between Europe, America, Africa and the Caribbean as a central organizing symbol for this enterprise and as my starting point. The image of the ship – a living micro-cultural, micro-political system in motion- is especially important for historical and theoretical reasons ... Ships immediately focus attention on the middle passage, on the various projects for redemptive return to an African homeland, on the circulation of ideas and activists as well as the movement of key cultural and political artifacts: tracts, books, gramophone records, and choirs (Gilroy 1993: 4)».

progresivo entre culturas. Más que la simple comprensión de las culturas nacionales del hombre negro de toda la cuenca del Atlántico, Oke y Olivares exponen la potencia cultural de estos recién llegados. Es decir, declaran una transformación pendiente en la sociedad española con la acogida favorable del sujeto subsahariano.

Por este motivo, el concepto de Gilroy que llama la atención a una experiencia transnacional encaja mejor con las narraciones en *Querida Bamako* y *14 kilómetros*. Al contrario de los derivados de culturas dominantes que dan lugar a subculturas específicas, como los «afro-americanos» o «anglo-africanos», Gilroy sostiene que durante un siglo y medio estos intelectuales en el seno de la inmigración han viajado y trabajado en un marco transnacional con sus países de origen en el continente africano; en otras palabras, Gilroy sostiene una historia larga y compleja de la cultura intelectual de la diáspora africana. Opina que su pensamiento es específicamente transnacional. Inspira a considerar algo similar en las obras de Oke y Olivares. Estos cineastas animan al espectador en sus obras a preocuparse por otra manera de observar y ser en el mundo: una aproximación que es transnacional.

Para Gilroy el barco negrero simboliza esta historia transnacional. Además, Gilroy muestra a los barcos, sea como transporte de marineros negros, esclavos, inmigrantes o turistas, etc., como una representación potente de la dispersión transnacional, desigualdad global y, en algunos casos, de una violencia del ser humano. No obstante, Oke y Olivares ponen menos énfasis en estas secuencias de la patera en *Querida Bamako* y *14 kilómetros*. Ellos sugieren que no vale interpretar el viaje en patera como símbolo emblemático. Para ellos, solo es la punta del iceberg de la inmigración subsahariana actual. Dedicar pocas imágenes a la patera y, al contrario, exponen unas historias que suponen la totalidad del viaje subsahariano desde sus orígenes. Similar a la propuesta de Gilroy, estas historias de los viajeros subsaharianos en el continente africano deben ser interpretadas como un vehículo de un intercambio cultural.

4.14 Representación de fronteras en *Querida Bamako* y *14 kilómetros*

Ambas producciones de Oke y Olivares reconocen la enunciación en espacios nuevos. Particularmente cuando sus protagonistas subsaharianos se encuentran en los espacios fronterizos, las narraciones de Oke y Olivares exponen los símbolos artificiales del pasado colonial. Adicionalmente, sus interpretaciones desvelan, en algunos casos, que la naturaleza supone una barrera muy grande en tierras africanas. Cualquier sistema de autoridad, heredado del sistema colonial o no, parece algo curioso en estas zonas inhabitables. Los viajeros por estas partes tienen que superar condiciones duras para llegar a España: fronteras simbólicas en el medio del desierto, etc. Los informantes comprueban que el viaje del inmigrante subsahariano es una odisea penosa; describe Daniel Bechaanchu en *Querida Bamako* que el reto para todos es el enfrentamiento con la naturaleza:

TESTIMONIO Daniel Bechaanchu¹⁹⁰
(Camerún)

Cuando entramos en la carretera del desierto... la primera noche fue peor que la muerte. El frío... el viento... el sufrimiento... circulamos durante unas horas, pero había demasiado viento y arena, y el conductor no veía nada. Tuvimos que detenernos en un sitio y dormir en la arena [hasta] la cena se ha mezclado con la comida, pero tienes que comer... comimos y tuvimos problemas con el estómago.

Además de los obstáculos de la naturaleza, los protagonistas de ambas obras se enfrentan a impedimentos artificiales. Hay ciertas contradicciones con estas fronteras estatales cuya remodelación del espacio natural ha sido imaginada por autoridades colonizadoras. Estas fronteras oficiales cuestionadas por su arbitrariedad geográfica son ahora unos símbolos del pasado colonial que no tienen mucho sentido práctico para muchos viajeros subsaharianos. Por ejemplo, muchos itinerantes se encuentran en una encrucijada laberíntica para entrar a la ciudad autónoma española de Melilla sin los documentos oficiales, un lugar conocido como el monte Gurugú.¹⁹¹ A pesar de la

¹⁹⁰ Urkixo (2006: 1) *op. cit.*

¹⁹¹ = El Gurugú es el punto más elevado de la costa norte del Estado marroquí, donde se halla Melilla. Este monte también domina Melilla y fue escenario, a principios del siglo XX, de encarnizados combates entre tropas españolas y una resistencia rifeña. Actualmente es el refugio de muchos inmigrantes subsaharianos que aguardan en sus laderas una oportunidad para entrar en Melilla. Por este

historia conflictiva de esta zona, *Querida Bamako* sólo expone el horror actual de esta región fronteriza como un elemento que afecta a los participantes de la inmigración subsahariana.

Las secuencias de Oke interpretan a un colectivo encallado en este parte de las tierras africanas por muchos medios de la comunicación occidental. El cineasta les ofrece a los inmigrantes un espacio para la enunciación en su documental. Los sujetos subsaharianos están en un estado de espera para salir de su situación apremiante del monte Gurugú. Oke es consciente de las circunstancias deplorables en que se encuentran muchas personas allí y que están lejos de la realidad vivida en la sociedad española. En la película, algunos inmigrantes narran las condiciones duras y humillantes de su paso por este espacio fronterizo al lado de España; muchos se trasladan entre el Estado marroquí y el Estado argelino para sobrevivir y buscar una manera de entrar en territorio español:

TESTIMONIO Nicolás Janvier¹⁹²
(Camerún)

Llegó un momento en Marruecos en que tuve que ir a buscar la comida en la basura. Lo vi hacer y yo también lo he hecho. No me avergüenzo de reconocerlo, es la vida del hombre.

TESTIMONIO B. ARREYNDIP¹⁹³
(Camerún)

Yo pasé cinco meses en el monte Gurugú. Allí arrojamamos nuestros documentos al fuego para que no nos pudiesen deportar. Estábamos todo el día escondidos y sólo salíamos por la noche para recoger la basura que la gente tiraba, de eso nos alimentábamos.

Estas palabras enunciativas de la otredad subsahariana exponen unas experiencias periféricas de la civilización occidental. Esta falta de trato civil en las márgenes de los estados expone a unos viajeros que viven en un mundo cerrado, pero muy variable. Estos parados están en un estado indefinido de incertidumbre en el Gurugú. Además, estos testimonios de *Querida Bamako* presentan experiencias denigrantes con una capacidad de adaptación impresionante; por ejemplo, Nicolás Janvier reconoce que esta experiencia en Gurugú «es la vida del hombre», a pesar de las condiciones humillantes. Y ambos informantes no dudan en poner nombre a estos

motivo, el monte Gurugú representa un espacio históricamente conflictivo y una dimensión de los obstáculos durante el viaje hacia Europa.

¹⁹² Urkixo (2006: 40) *op. cit.*

¹⁹³ *Ibíd*

espacios periféricos que les ayudan a definir lo vivido como hecho inolvidable: N. Janvier recuerda Marruecos y B. Arreyndip cuenta que estaba en el monte Gurugú. Además, cuando habla B. Arreyndip ante la cámara, Oke expone el nombre del país de procedencia en la imagen. De pronto se transforman estos sujetos subsaharianos desde las sombras de lo desconocido en unas personalidades públicas. Oke presenta la diversidad del sujeto subsahariano con estas declaraciones enunciativas, mientras quiere asegurar que se aclaran las distintas nacionalidades que forman esta colectividad. Por ejemplo, el testimonio confirma que B. Arreyndip tiene unas raíces, una historia que él puede enunciar desde su experiencia en el Gurugú.

No obstante, parece algo curioso que *Querida Bamako* represente a las autoridades marroquíes como la otredad malvada. No hay duda que este imaginario negativo del sujeto marroquí es una interpretación controvertida. Oke los diferencia de los viajeros subsaharianos; es decir, que los policías marroquíes salen al margen como hombres malvados y que solo parecen estar interesados por que los inmigrantes no deseados sean expulsados. La mano dura de las autoridades magrebíes tiene un mensaje ambiguo de la otredad. Quizá este perfil negativo de la otredad magrebí minimiza el mensaje educativo de *Querida Bamako*. Por lo menos, expone una imagen superficial del pueblo marroquí. En otras palabras, el intento fílmico de perfilar a estas autoridades nacionales como poderes antipáticos se convierte en un estereotipo negativo por la falta de una perspectiva completa. Por ejemplo, el documental no ha intentado incluir la voz enunciativa de unos inmigrantes marroquíes hacia España.

Este silencio parcial sobre otros aspectos de la sociedad marroquí muestra ciertos puntos flacos en *Querida Bamako*. Según el análisis de José Enrique Monterde, se puede establecer una tendencia pertinente a muchas narrativas cinematográficas españolas acerca de grupos africanos:

La atención del cine español hacia la inmigración subsahariana ha tenido mejor fortuna que la dedicada a la magrebí. Puede ser interesante tomar en consideración esa diferencia, fruto tal vez de las distintas posturas que ambas comunidades generan entre la población española, pues mucha más simpatía provocan los inmigrantes subsaharianos, pese a la evidencia de la diferencia racial. Tal vez todavía permanezca en el subconsciente de los españoles el temor y la aprensión a los moros, mientras que los negros siempre han sido objeto de una simpatía que, en el fondo, no deja de tener los resabios racistas que emergen tras un protector sentimiento de superioridad; pero su fama de laboriosos – y obedientes – contrasta con el tópico de desconfianza que el moro provoca entre muchos... (2008: 83-84).

Así que es posible asumir que el guionista de *Querida Bamako* refleja ese «temor y la aprensión a los moros (Ibíd)». La representación de Urkixo muestra a las autoridades marroquíes como malvadas. Desafortunadamente, confirma que existe una perspectiva orientalista en este tipo de guion que es difícil eludir.

Al mismo tiempo, es posible detectar otra imagen tópica creado por Urkixo en *Querida Bamako*. Expone cierta imagen orientalista de «laborioso y obediente (Ibíd)» de los protagonistas subsaharianos; es decir, Moussa trabaja duro para recaudar el dinero necesario para viajar, con una actitud dócil, y se mantiene respetuoso con los otros viajeros. Sobre este suelo artístico, Oke tenía que caminar incómodamente con su cámara y salir defendiendo una producción imperfecta sobre la realidad migratoria. En resumen, Oke ha propuesto sacar adelante algo más ambicioso: una película didáctica, recordando al espectador que «ser africano» tiene diversos significados culturales. A pesar de unas influencias orientalistas por parte de su equipo, la interpretación de Oke expone diferencias entre los que están en el poder y los que están fuera de la ley.

Olivares también incorpora otro leitmotiv imprescindible sobre el concepto de la frontera en *14 kilómetros*, que se diferencia de la aproximación de Oke. Olivares retoma una perspectiva crítica cuando su película incorpora escenas de cruce de fronteras: le interesa interpretar la corrupción de las autoridades autóctonas. El propio realizador ha interpelado en ruedas de prensa a los responsables de los Estados africanos ante la situación apremiante de estos países originarios de la inmigración hacia Europa; en una entrevista para las noticias de Radio Televisión Española (RTVE), Olivares insinuó una falta de transparencia política y económica como una causa de la inmigración:

Hay muchos responsables: yo creo que occidente, por un lado, tiene mucha culpa de lo que está pasando en África (...) [pero] hay muchos caudillos corruptos, lunáticos, que están gobernando estos países; el caso, por ejemplo, de Robert Mugabe en Zimbabue. Un país que ha pasado de ser unos de los países más ricos (...) a la bancarrota. (Entrevista La2 Noticias, Mara Torres).

Según Alberto Elena, este tema de corrupción es común en las narrativas del cine producido por distintos cineastas en el continente africano: «Hay un tema sobre el que estos vuelven una y otra vez en su continuado y apasionado ejercicio de exploración de los males de la sociedad africana contemporánea, ése es el de la corrupción de las élites locales (A. Elena 1999: 181)». Olivares expone la corrupción de las autoridades locales como una parte esencial del viaje migratorio en su película. Mientras que los

guardias de las fronteras de Malí y Níger parecen ser unos incompetentes en la gestión administrativa, son unos malvados que sacan provecho de su poder con favores sexuales u otros beneficios inmediatos de materiales. Es una corrupción local en un contexto poscolonial sin intereses más allá del funcionario aislado en una frontera que exige favores de sus compatriotas. Cuando se trata de unas élites magrebíes en *14 kilómetros*, Olivares subraya la corrupción violenta que ocurre a través de una red internacional de mafiosos y con una financiación organizada a nivel mundial. Buba se enfrenta a una operación ilegal en un contexto de globalización y tiene que pagar una cantidad exorbitada de dinero para incorporarse en un viaje clandestino en cayuco. La secuencia entre Buba y el marroquí mafioso carece del humor presente en las secuencias grabadas en la frontera del desierto del Teneré. Olivares distingue entre las formas de corrupción a las que se enfrenta la inmigración subsahariana. Según percibe Sami Naïr:

Solo hay dos mundos: el que está dentro y el que está fuera de la globalización. Y la mayor parte de África está fuera de la globalización. Sin embargo, hay que matizar la división entre el Norte y el Sur. No porque todos los países del planeta estén ahora fundidos en esa supuesta identidad mundial que sirve de ideología a las organizaciones financieras internacionales, sino porque, de hecho, incluso en los países más pobres de África, algunas capas sociales se han unido a la formación del sistema-mundo imperial y constituyen una vertiente integrada (2003: 231).

Esta nueva realidad política está captada en las secuencias filmadas para *14 kilómetros* en Marruecos, donde los protagonistas subsaharianos navegan por un sistema capitalista y corrupto. Los sujetos subsaharianos se enfrentan a otro paradigma de inmigración que refleja los cambios asociados a la globalización. S. Naïr sostiene que:

Una importante consecuencia en África (...) se ha pasado de las dinámicas de dependencia e independencia a la emergencia de un mundo interdependiente, estrechamente imbricado, en el que se entretajan y fijan la jerarquización de las potencias y el potencial explosivo de las desigualdades (2003: 232).

Un modelo de capitalismo mundial que está captado en el cine migratorio como un hilo conductor en todo el canon cinematográfico con un efecto profundo hacia vidas clandestina e identidades de ilegales, «sin papeles», indocumentados, etcétera. Los cineastas Oke, Olivares y Laguna son conscientes de esta aproximación de sus personajes subsaharianos, que pueden llevar estos términos de modo que el espectador occidental pueda identificar a aquellos inmigrantes acogidos en su sociedad. José Enrique Monterde explica que el desarrollo temático de la vida clandestina de los sujetos inmigrantes en narrativas cinematográficas les introduce «fuera de los márgenes de la ley (2008: 171)». Él asesora que:

Ellos protagonizan primero el peligroso viaje y cruce de fronteras salvando la vigilancia y luego desarrollan su precaria vida sujetos al permanente peligro de la detención y expulsión, pero también al plus de la explotación laboral y a las aún penosas condiciones de vida que derivan de su condición ilegal. Y es que sin olvidar que la clandestinidad puede ser reversible (...) también lo puede ser la legalidad, ya que muchas veces los permisos de residencia y trabajo son temporales (...) (*ibíd*).

Sin embargo, las circunstancias que Monterde u otros autores consideran como una situación marginal son también una condición poscolonial.

Este carácter del sujeto colonizado se diferencia de las autoridades con doble sentido. Los que se encuentran al margen interpretan una condición con cierta burla ante un sistema oficial. Por ejemplo, en *14 kilómetros*, las instituciones que controlan las fronteras oficiales, estructuras heredadas de la independencia colonial europea, ejercen poderes de dominación que son burlados por el director. Las autoridades locales aplican sus propias normas de conducta ante unos viajeros que no tienen más remedio que cumplir las órdenes del funcionario en la frontera; en la narrativa de Olivares, un oficial estatal pregunta a un pasajero humilde y con pocas pertenencias si lleva uranio consigo. Y, es precisamente aquí, cuando lo angustioso entre gobiernos occidentales y países que aspiran a tener poderes militares con armas nucleares es captado en secuencias cómicas. Olivares sabe transformar una preocupación a nivel global en una situación ridícula entre personajes con egos inflados en situaciones locales. En el contexto poscolonial, refleja la complejidad de mantener una nacionalidad coherente porque la gente autóctona parece utilizar las estructuras estatales de forma ambigua.

Destapa unos protocolos de autoridad que Homi K. Bhabha cuestiona como una práctica alterada en la vida diaria. La experiencia proyectada del sujeto subsahariano destapa que se adaptan a esas normas estatales porque llevan un documento de identidad de manera educada; sin embargo, el descuido de los pasaportes cuando se ve, por ejemplo, un documento ensuciado y manchado, destapa el valor secundario que se le asignan. Demuestra una actitud ya vista en el discurso colonial y lo que H. Bhabha considera como un modo de cortesía desviada. Particularmente, H. Bhabha ha explicado que la relación proyectada entre el sujeto colonial y el poder establecido puede ser muy flexible. H. Bhabha se refiere en *The Location of Culture* (1994) a este fenómeno como «sly civility» o, según mi interpretación, un tipo de urbanidad astuto, una actitud de cortesía taimada que ocurre cuando las normas de los europeos son reconocidas como sofisticadas, pero su aplicación práctica a nivel local obtiene una cortesía en distintas

formas y no siempre como los colonizadores europeos habían pensado transformar las actitudes de los subordinados.

Este concepto de una forma de civilidad astuta fue sacado por H. Bhabha de un documento histórico de *The Missionary Register* en Londres. Recuerda el autor lo que encontró en un sermón de 1818 de un arcediano británico llamado Potts: «Si les impulsamos a creer sus ideas equivocadas, brutas e indignas de la naturaleza y la voluntad de Dios, o [a creer sus propias] locuras monstruosas de su teología imaginaria, las apagarán con una *civilidad astuta* quizá, o con un proverbio popular y descuidado (mi traducción)».¹⁹⁴ H. Bhabha propone que esta respuesta desactivadora confirma «la negativa autóctona para satisfacer las exigencias de una narrativa colonizadora», señalando que «la resistencia de los nativos representa una frustración de esa estrategia vigilante del siglo XIX, la *confesión*, que intenta dominar al individuo mensurable postulando la verdad que el sujeto *tiene* pero que no *sabe* emplear (mi traducción)».¹⁹⁵ Sin embargo, esta cortesía astuta evidentemente no es sólo un rechazo que desobedece a la narrativa colonizadora; según H. Bhabha (Ibíd), se trata de una denegación exterior (energética) de cumplimiento, tanto en su contenido «civil» (comunicación con el régimen poderoso del colonizador) y su «perspicacia» (resistencia al régimen de la narrativa del colonizador). Dicho de otra manera, H. Bhabha observa que, por un lado, existe el intento visceral de Potts de controlar al pagano colonizado como si fuera cristiano e impulsar una presión conmovedora para que los sujetos colonizados rechacen su propia religión y se conviertan al cristianismo; y, por otro lado, el colonizado ejerce una contrapresión solapada, realizando una comunicación indirecta como evasión del colonizador o resistiendo pasivamente al acto que han consentido con las autoridades.

La dinámica entre el sujeto subsahariano y la autoridad estatal en *14 kilómetros* imita este modelo de la actitud taimada. Olivares capta este sentido con las escenas en que la autoridad fronteriza es burlada sin destruir las competencias otorgadas a estos mismos oficiales del Estado. Por ejemplo, el conductor del camión llega a la frontera en medio del desierto, donde no hay ningún tipo de infraestructura, salvo el puente

¹⁹⁴ Cita original: «If you urge them with their gross and unworthy misconceptions of the nature and the will of God, or the monstrous follies of their fabulous theology, they will turn it off with a *sly civility* perhaps, or with a popular and careless proverb (Bhabha 1994: 99)».

¹⁹⁵ Cita original: «'the natives' resistance represents a frustration of that nineteenth-century strategy of surveillance, the *confession*, which seems to dominate the 'calculable' individual by positing the truth that the subject *has* but does not *know* (Bhabha 1994: 99)».

levadizo y la casita de guardia, donde para su vehículo. El conductor reconoce al funcionario respetuosamente con todo tipo de saludos cordiales. El oficial empieza a revisar a todos los pasajeros y animales del camión según los protocolos establecidos antes de dejarles continuar su itinerario. Cuando el conductor está listo para continuar el trayecto pide al funcionario fronterizo calar el levadizo y éste le ignora. Después de unos ruegos el conductor decide arrancar el motor y gira su camión hacia la derecha y conduce su vehículo rodeando el puente. La solución alternativa ante esa situación fronteriza es cómica. Lo absurdo que significa este tipo de encuentros irónicos en el viaje sugiere un acercamiento universal entre el Uno y el Otro. Es decir, Olivares implica que el viaje desde antiguas colonias hacia España es una realidad que se parece mucho a las debilidades de cualquier burocracia en las fronteras estatales de todo el mundo. Hace pensar que viajeros españoles reconocen bien a este tipo de funcionario torpe y por este motivo la realidad subsahariana se acerca más al espectador.

Sin embargo, la narrativa de Olivares implica que esa misma actitud aleatoria expone una actitud machista y posiblemente violenta. Las secuencias humorísticas de las actitudes torpes entre los hombres también pueden convertirse en momentos difíciles cuando las mujeres intentan cruzar las fronteras. Por ejemplo, en *14 kilómetros*, en una de las paradas fronterizas, Violeta es cuestionada por un hombre guardia por los documentos que lleva consigo. Los otros pasajeros no son detenidos con tantas preguntas. De repente, el funcionario arrastra a Violeta fuera del vehículo e instruye al conductor del camión a continuar su viaje sin que espere a recogerla. Olivares insinúa una condición femenina en la emigración subsahariana que es denigrante para Violeta: se interpreta que ella será violada por los mismos funcionarios que la detienen en la frontera. Esta diferencia entre los hombres y las mujeres de la otredad subsahariana es un ejemplo de la violencia de género.

No obstante, Olivares es consciente de esta victimización de las mujeres subsaharianas. El guion expone dos tipos de resistencia por parte de Violeta ante las autoridades masculinas: una oposición física con su cuerpo y otra donde ella cuestiona la documentación estatal. En un primer instante, Violeta se opone a la autoridad del guardia fronterizo éste la toma a la fuerza del autobús. Violeta es forzada a salir del vehículo porque el mando oficial ha descubierto que ella tiene un pasaporte falso. Es decir, que la identidad engañosa de Violeta es algo no permitido por las autoridades estatales. No obstante, el documento artificial de Violeta expone un símbolo de resistencia por parte de un sujeto colonizado. En este caso, el pasaporte ilegítimo

desvela una ambigüedad que se utiliza para designar a un doble de Violeta para que pueda cruzar estas fronteras simbólicas de un pasado colonial. La reacción de los otros pasajeros es asumir una actitud de subalternos y quedarse callados ante las autoridades militares. Por ejemplo, Buba, que está sentado en frente del autobús, no interviene para defender a Violeta.

Esta escena de una mujer subsahariana luchadora que actúa como un sujeto desafiante no está reconocida en ciertas teorías de la condición poscolonial. En el caso de H. Bhabha, el autor no considera esa diferencia de género del sujeto colonizado con una voz enunciativa, ni que la participación de la mujer pueda distorsionar el sistema de poder local. No obstante, Olivares sugiere que hay una diferencia entre lo que es la corrupción de las autoridades locales y lo que es la actitud ambivalente por parte de una mujer inmigrante. Esta narración de Olivares que trata la inmigración subsahariana expone que la teoría de H. Bhabha no interpreta todos los aspectos de la condición poscolonial en sus observaciones escritas. Por este motivo, los sujetos subsaharianos en esta cinta de Olivares no deben ser interpretados exclusivamente a través del mundo intelectual de H. Bhabha aunque el concepto de la ambivalencia es informativo como una aproximación de la otredad colonizada.

4.15 Unos cambios de significado cultural en *Querida Bamako* y *14 kilómetros*

Todo el significado de la acogida de la inmigración subsahariana no es un fenómeno exclusivamente a nivel nacional español. Es cierto que han recibido apoyo financiero del Ministerio de Cultura española. No obstante, resulta muy significativo que, en una gran parte de la producción cinematográfica como *Querida Bamako* y *14 kilómetros*, el nexo regional aparezca de una manera más destacada. Los dos realizadores, Omer Oke y Gerardo Olivares, incorporan elementos de su comunidad regional donde se identifican más con el fenómeno de la inmigración: el País Vasco para Oke y Andalucía para Olivares. Además, *Querida Bamako* pertenece a una serie de películas producidas con recursos gubernamentales y, en particular, con recursos humanos y una financiación de instituciones vascas. Al contrario, *14 kilómetros* se

destaca porque los responsables de los aspectos organizativos y técnicos de la elaboración fílmica fueron dos españoles, ambos nacidos en Madrid, el fundador de Wanda Films, José María Morales, y el fundador socio de Explora Films, Óscar Portillo..

En el caso de Oke y Olivares, rinden una interacción más allá del discurso habitual entre lo nacional y lo regional que domina dentro de España. Nos hallamos ante la acuciante realidad de una inmigración culturalmente diferenciada, la cual hace resurgir unos aspectos xenófobos, como por ejemplo en la película *Bwana*. Por otra parte, estamos inmersos en el proceso transnacional de seducción de la otredad subsahariana, que parece ser una de las ideas fundamentales entre lo local y lo global en *Querida Bamako* y *14 kilómetros*. Se trata, en definitiva, de analizar este discurso sobre el Uno y el Otro dentro de un marco transnacional. Es decir, que las narrativas de *Querida Bamako* y *14 kilómetros* presentan algo nuevo en un país donde sus ciudadanos están acostumbrados a dialogar sobre el conflicto histórico entre la identidad nacional y regional.

Sin descartar el carácter plural de España, estas obras exceden esta discusión política a favor de una mirada del inmigrante recién llegado a la costa andaluza, Madrid y Bilbao (descartando una imagen más allá del centro de detención en las Islas Canarias). En el caso de *Querida Bamako*, particularmente la representación de Bilbao como ícono cultural es positiva: el personaje de Moussa se instala en esta ciudad vasca donde encuentra funcionarios que le ofrecen una acogida muy favorable, profesional y cordial. La escena que demuestra los trámites de instalación en Bilbao parece ser fluida, sin problemas sociales aparentes. Las imágenes soleadas de Bilbao muestran que Oke llega al País Vasco y desde la ventana del autobús observa el Museo Guggenheim. Según nos explica Juan Pablo Fusi, el significado de este tipo de construcción histórica encaja con el desarrollo del imaginario futurista de España:

Nuestro visitante se daría cuenta de que lo que atrae a la gente a Bilbao ya no es el negocio de las minas, el hierro y el acero, sino un nuevo edificio emblemático muy cercano a las viejas ruinas industriales – el Museo Guggenheim (...) Nuestro turista imaginario observaría largas colas en la entrada del Museo Guggenheim (2002: 331).

Aunque el personaje subsahariano desconoce esta ciudad, ilustra una visión alternativa para los espectadores españoles. En primer instante, es un mundo que siempre ha estado muy lejos de su propio entorno autóctono; por este motivo, la cuestión política del regionalismo, que los medios de comunicación español conocen

muy bien, es también un tema poco conocido por el inmigrante subsahariano recién llegado. La narración de *Querida Bamako* no está interesada en las complejidades culturales de la actualidad regionalista; por ejemplo, no hay diálogo fílmico sobre una identidad vasca. Al contrario, la película presenta un proceso de acogida muy eficaz en Bilbao. Oke muestra a una funcionaria amable que ofrece su ayuda a Moussa. Las imágenes afirmativas de Bilbao crean una cierta idealización del espacio vasco que puede ser criticado por parte de algunos espectadores; no obstante, convierte a esta ciudad en un lugar favorecido dentro de España que, según el realizador, da la bienvenida a estos extranjeros de tierras africanas.

Es posible detectar también una representación astuta del Estado español. La trayectoria profesional de Oke por el gobierno vasco como director de asuntos de inmigración explica ciertas secuencias de la acogida. Son secuencias verosímiles del funcionamiento de la gestión hábil para recibir a unos recién llegados en patera. Además, exponen un proceso oficial que parece ser muy eficaz y sin complejos sociales. Oke enseña esta relación cordial entre el Uno y el Otro con el uso astuto del mapa en estas escenas finales de *Querida Bamako*, creando una imagen de convivencia. Antes de llegar a la península, estos africanos acogidos en el centro de inmigración de Canarias escuchan atentamente a una funcionaria con la ayuda de un intérprete, que les explica las gestiones necesarias. Lo hace compartiendo el espacio con el sujeto subsahariano en frente del mapa geográfico oficial de España. Es decir, las imágenes que se proyectan de los inmigrantes en manos de los servicios sociales españoles en la producción de *Querida Bamako* reflejan una sociedad progresiva que intenta integrar a los nuevos vecinos. Como consecuencia, la narrativa no entra en los posibles problemas sociales a los que se enfrenta el Otro en la sociedad receptora, porque Oke asume que el espectador ya conoce esta problemática.

Las autoridades nacionales españolas aparecen en las obras de Oke y Laguna al final del relato. Su aparición ocurre en *Querida Bamako* y *14 kilómetros* con la llegada de los sujetos subsaharianos a las costas españolas. Destaca particularmente la actitud de las autoridades españolas con una imagen benevolente en ambas obras. En el caso de *Querida Bamako*, Oke interpreta figuras españolas simpáticas que trabajan directamente con el colectivo subsahariano recién llegado. Escuchamos la descripción de Moussa cuando cuenta en su voz en *off* sus primeros contactos con las autoridades españolas. Sus impresiones están mezcladas con unas imágenes dramáticas de la ayuda médica eficaz que reciben sus compañeros de viaje después de hundirse el cayuco. El guion

describe que uno de los miembros de la Cruz Roja, un médico, empieza a seleccionar a los viajeros en peor estado para asistirlos de inmediato y rescatarlos. Y esto continúa con un diálogo, cuando llegan también dos Guardias Civiles que empiezan a hablar con los sanitarios:

GUARDIA CIVIL 1¹⁹⁶

(con el gesto de saludo)

Buenos días. Se ve que lo han pasado bastante mal, ¿eh?
¿Hay alguno para el hospital?

ENFERMERO 1¹⁹⁷

Buenos días... No, creo que no, sólo algo de hipotermia y mucho de susto. Se les pasará con calor y un poco de café.

GUARDIA CIVIL 1¹⁹⁸

Bueno, pues entonces...

(a su compañero)

Si te parece, nos los vamos llevando para arriba, que el furgón está ya de camino.

El guion describe aquí otra secuencia de hospitalidad por parte de unos sujetos españoles en territorio español: «El compañero asiente y ambos, tratando con sus palabras de transmitir calma y confianza, empiezan a llevarse a los viajeros que se encuentran en mejor estado, entre ellos, el propio Moussa, ayudándoles a caminar (Urkixo 2006: 72)».

MOUSSA (*OFF*)¹⁹⁹

Estos policías no son como los de Marruecos o Argelia, o Mali. No nos gritan ni nos pegan. Aunque me gustaría saber lo que van a hacer con nosotros. Puede que nos devuelvan a Marruecos, pero, si lo hacen, volveré a intentarlo. Montaré en otra patera y saltaré al agua cuantas veces haga falta. Ahora ya sé que soy capaz de hacerlo.

En este primer contacto entre el español y el Otro en una playa española, Oke subraya una historia de la aceptación hospitalaria. Es todavía más significativa, ya que se transforma en el núcleo didáctico central de la película: se acercan los españoles a los subsaharianos sin hostilidad. *Querida Bamako* representa al español que se siente obligado a prestar primeros auxilios y, en efecto, Oke comprueba que los servicios

¹⁹⁶ Urkixo (2006: 72) *op. cit.*

¹⁹⁷ *Ibíd*

¹⁹⁸ *Ibíd*

¹⁹⁹ Urkixo (2006: 73) *op. cit.*

españoles representan esta política humanitaria hacia la otredad como eje principal del ser español. La película otorga una imagen positiva hacia las autoridades españolas a pesar de que se encuentran en papeles secundarios.

Es notable que esta escena evite la dualidad sentimiento-resentimiento entre el Uno y el Otro. En el cine español, se recuerda otro tipo de encuentro entre el superviviente africano y una familia española en *Bwana*. Esta película expone el miedo y unos tópicos fáciles de hostilidad hacia el Otro no europeo. No hubo héroes españoles que rescataran al inmigrante, sino unos malvados neo-nazis que iban a matarle. Al contrario, Oke aplica una estrategia cultural que dota a *Querida Bamako* de sentido identitario reivindicativo: los esfuerzos de los equipos españoles de rescate muestran una oportunidad para que el espectador español se sienta orgulloso. Esta representación es significativa porque muestra a los españoles como buenos samaritanos y sostiene que son capaces de actos heroicos.

Sin embargo, la aventura del protagonista en el paso de la supervivencia del naufragio mantiene un puesto al margen de la sociedad española. Desde el punto de vista de Moussa, la experiencia de acogida en España se parece mucho a un laberinto kafkiano. En primer instante, la llegada del protagonista subsahariano a este país democrático le lleva a ser encarcelado en una institución de acogida. Él se siente emocionalmente vacío dentro del centro encerrado. La representación del inmigrante como un tipo criminal parece irónica en comparación con sus expectativas iniciales de las oportunidades de trabajo al llegar a España. Nunca había pensado estar detenido en un recinto aislado en la periferia de la sociedad. La película coloca al espectador frente a un patio del centro donde un gran número de inmigrantes subsaharianos está observando con curiosidad lo que les va a pasar. Además, las imágenes interpretan unas caras aburridas de los recién llegados, que están perdiendo el tiempo sin que se ofrezca nada mejor que hacer a los acogidos. Moussa reflexiona sobre estas circunstancias apremiantes:

MOUSSA (*OFF*)²⁰⁰
No sé si estamos dentro de España o fuera de ella...
Puede que estemos en los dos sitios a la vez.

Recordamos el exilio político que ha descrito Edward Saïd anteriormente como un espacio entre sitios. Moussa también se está haciendo consciente de su condición

²⁰⁰ Ibíd (2006: 74)

poscolonial al llegar a las tierras de la metrópoli española, «la construcción del sujeto emigrado en la relación con la sociedad receptora (Cornejo Parrieo 2007: 149)». La película subraya esta realización con unas imágenes «de diversos insertos de la vida cotidiana en el centro. Destacamos, sobre todo, la ociosidad obligada de los internados aquí. Vemos también a Moussa, caminando por el patio muy pensativo y cabizbajo (Urkixo 2006: 49)». Parece que la libertad, según la narrativa de Oke, está restringida en el centro español de acogida y se asemeja a un encarcelamiento para los recién llegados de zonas de antiguas colonias.

Esta experiencia del recién llegado supone una adaptación cultural enorme. La realidad del recién llegado en España está en contraste con las expectativas que tenían muchos inmigrantes subsaharianos antes de llegar al continente europeo. Oke expone esta situación con las voces de los recién llegados que se enuncian decepcionados:

TESTIMONIO Daniel Tamo Rumany²⁰¹
(Camerún)

Yo pasé tres meses en el CETI de Melilla, allí muy bien, pero luego, cuando me trasladaron al centro de internamiento de extranjeros (CIE) de Fuerteventura, pasé mucho miedo. En una cárcel estuve con unos nigerianos, a ellos les devolvieron a su país. En este centro estamos encerrados, nos sacan de las celdas sólo para comer. Pasamos todo el día sin hacer nada, esperando que decidan de nuestra suerte. A mí, me mandaron a Madrid.

TESTIMONIO Nicolás Janvier²⁰²
(Camerún)

Me llevaron al centro de Melilla; allí, después de dos semanas me puse enfermo y me llevaron al hospital. Pasé un año en este centro; allí tenía comida, cama lo único que me faltaba era dinero y trabajo.

TESTIMONIO Ditzoharia Diomande²⁰³
(Costa de Marfil)

Nos mandaron a un centro que está en un pueblo a unos 80 km de la costa para encerrarnos. Nos dijeron que íbamos a pasar 40 días allí. Entramos un 9 de marzo y salimos un 7 de abril y luego me enviaron a Madrid.

²⁰¹ Ibíd

²⁰² Ibíd

²⁰³ Ibíd

Otra vez los testimonios insertados de los informantes en la película comprueban las imágenes de ficción. La narrativa en esta parte de *Querida Bamako* tiende a repetir unas imágenes que suele exponer la literatura española contemporánea, según el análisis de Marco Kunz: «Al lado de la problemática dominante de las pateras, los temas más frecuentes son, por un lado, el racismo y la xenofobia, y por otro la marginación y la delincuencia de extranjeros (2002: 127)».

Este laberinto de la inmigración subsahariana no está cerrado. El traslado inminente de los internados hacia otras partes de España suele realizarse bajo una política del azar. No obstante, Oke expone una experiencia algo ambigua de la otredad subsahariana en territorio español. Por un lado, la película expone la tranquilidad externa de Moussa ante la vigilancia de las autoridades españolas. Por otro lado, hay una aparente decepción de algunos extranjeros al llegar a España. Las experiencias en los centros de acogida parecen deprimentes por la parada emocional que sufren los detenidos allí en su mundo interior. Según las observaciones de Inés D'Ors, hay una represión implícita bajo estas circunstancias para cualquier viajero clandestino:

Decía antes que las fronteras son el lugar de la represión por excelencia. Los países occidentales están escindidos entre la necesidad de acoger trabajadores extranjeros y el miedo a verse desbordados por un fenómeno que está adquiriendo dimensiones difícilmente controlables (...). Con frecuencia se insiste más en la represión que en la búsqueda de soluciones y medidas para encontrar arreglo a desequilibrios evidentes (...). Las consecuencias serán la detención, reclusión – en cárceles, centros de acogida o internamiento, centros de menores-, expulsión, deportación, destierro, devolución, repatriación (2002: 81-86).

A pesar de esta represión sufrida, la película de Oke evita transformar a Moussa en una víctima del sistema de recepción en España. Las acciones de los españoles en *Querida Bamako* mantienen esa política de la hospitalidad organizada. Cuando Moussa llega a Bilbao mira otra vez la foto de su familia e imagina reunirse con ellos un día. La cámara expone una cara de esperanza, ya que Moussa piensa que finalmente tendrá la oportunidad de ayudar a sus familiares. Ha superado los rechazos hostiles en tierras africanas y ha salido bien por las gestiones burocráticas de la hospitalidad en España. *Querida Bamako* intenta presentarnos unas experiencias generalizadas del recién llegado en cayuco. No obstante, la actitud positiva de Moussa parece algo ingenua en un mundo que D'Ors compara con un lugar que: «Es todavía insuficiente para remediar situaciones que con demasiada frecuencia se hallan por debajo de los límites de la dignidad humana (2002: 81)».

En *14 kilómetros* es notable que se eviten urbanidades españolas como íconos culturales de España. En primer instante, la llegada de Buba y Violeta en patera a la costa andaluza no está representada en esta obra; sin embargo, Olivares insinúa con el título de su película que el primer puerto de llegada para ellos está en esta región española. Olivares evita imágenes de la llegada a la playa y salta directamente a tierra firme, sin vistas del mar. Deposita a sus dos protagonistas en un entorno de bosque natural en Andalucía (sin referencias de iconos culturales). Según el pensamiento de Rafael Utrera Macías, esta secuencia de Olivares expone una imagen reivindicativa de esta región. Olivares no copia imágenes típicas del folclore que muchas veces uno asocia con la vida andaluza, según Utrera Macías:

La Andalucía de pandereta ha dejado paso, en treinta años de democracia [en España], a otra menos exótica y romántica, más realista o neorrealista. La identidad andaluza tiene múltiples vertientes con las que mostrarse; es evidente que flamenco y toros, semana santa y feria, son referentes dignos de ser utilizados pero no son ya, en el cine del siglo XXI, ni únicos ni imprescindibles (2007: 135).

La referencia de Andalucía al final de la obra de *14 kilómetros* subraya simbólicamente que es la tierra prometida. Una promesa para los recién llegados y una oportunidad para los españoles. Por un lado, la llegada del subsahariano ocurre de manera inesperada y, por otro lado, esta acogida ofrece nuevas oportunidades culturales. En mi opinión, el encuentro visual entre un Guardia Civil y un hombre subsahariano sugiere la posibilidad futura de articular discursos sociales, culturales y políticos por determinar. La presencia de Buba y Violeta en Andalucía no solamente es un apéndice más al paisaje natural, sino el sustento de un nuevo orden cultural en esta comunidad que no cae en tópicos folclóricos.

Para ser más preciso, la representación benevolente de las autoridades fronterizas en *14 kilómetros* expone otras interpretaciones. Por ejemplo, vemos imágenes de los dos protagonistas siguiendo su trayecto al interior del país cuando se acerca un coche de la Guardia Civil española. Los recién llegados son conscientes de la presencia policial y se esconden detrás de un árbol. Un guardia masculino sale del coche y patrulla la zona a pie. Caminando por unos árboles y arbustos, el Guardia ve a los recién llegados sentados sin moverse; sin embargo, el oficial desaparece sin motivo aparente. Buba y Violeta escapan a una detención y prosiguen su camino. Es la imagen de una cierta bienvenida hospitalaria que contrasta con los encuentros menospreciados en tierras magrebíes.

No hay duda que Olivares expone una conclusión que debe provocar una reacción reflexiva entre los espectadores. Según la versión de Barbara Zecchi, hay dos interpretaciones significativas en este papel del español como representante del Estado:

La eliminación del símbolo de autoridad represiva —el único español que aparece en la película— nos plantea un abanico de lecturas. La primera, de orden realista, situaría el gesto improbable del agente entre los esfuerzos, de naturaleza individual, de esas miles de historias anónimas de acciones solidarias con los inmigrantes; otra interpretación leería la actitud del español de forma metafórica: un gesto simbólico, que correspondería a la utopía de que en un abrir y cerrar los ojos se desvanecen las fronteras y sus guardianes (2010: 179).

La apariencia de una autoridad española simpática es relevante. Convierte cualquier sentimiento de culpabilidad entre los espectadores en una variable aleatoria. El final increíble de la supervivencia en *14 kilómetros* es un momento de esperanza que el mundo cinematográfico es capaz de llevar a cabo sin justificaciones de veracidad. Olivares ha optado para que sus dos protagonistas-inmigrantes se han salvado la vida: un momento de magia en el cine.

Lo que aquí se ha estimado es que, aunque parezcan ser un simple reflejo de la imaginación de sus creadores, en *Querida Bamako* y *14 kilómetros* hay unas tensiones culturales. Estas obras están condicionadas por ciertos elementos de unas instituciones nacionales españolas y, al contrario, con aspectos del regionalismo en el que son realizadas. No hay que olvidar que el cine es una industria que pretende mantenerse a través de la obtención de beneficios económicos, en mi opinión. Ese fin esencial hace que productores, directores y guionistas intenten ser siempre muy sensibles a los temas y las ideas que les permitan vender sus productos de la mejor manera posible. En otras palabras, es necesario reconocer que el elemento estatal y regional es otro factor que ha influido en los proyectos de estos dos cineastas. Sin el apoyo de las organizaciones estatales y regionales, no habrían podido llevar a cabo su interpretación audiovisual de la inmigración subsahariana.

5. Género en la representación subsahariana

5.1 La mujer y las mujeres como construcción cultural

La aparición de largometrajes españoles sobre el sujeto inmigrante subsahariano coincide cronológicamente con la incorporación de las mujeres al fenómeno migratorio hacia España. En un principio de forma ocasional y en cualquier caso ligada siempre al proyecto masculino de emigrar, la representación de la otredad subsahariana femenina en el cine español cuestiona el papel subalterno de la mujer. No obstante, la interpretación cinematográfica de estos sujetos femeninos reivindica su protagonismo en la construcción social; parte de una posición, por tanto, subsidiaria y secundaria hasta llegar a la absoluta independencia. José Enrique Monterde sostiene que el papel femenino como tema es muy relevante para las películas que tratan la inmigración no europea:

Durante las primeras décadas del fenómeno migratorio contemporáneo hacia Europa es realmente rara una presencia femenina equivalente a la masculina en sus formas. La emigración femenina se realiza habitualmente en el seno de la emigración familiar o bajo el amparo de los procesos de reagrupamiento, pero sería insólito encontrar algún caso de una madre de familia que dejase a marido e hijos para emigrar en pos del mejor sustento de los suyos. Y, sin embargo, la condición femenina es uno de los grandes temas desarrollados en el seno del cine migratorio (2008: 194).

Laura Oso destaca en su libro *La migración hacia España de mujeres jefas de hogar* (1998) la importancia que supuso la aparición en los medios de comunicación españoles de la categoría «mujer inmigrante», pues con ella nace una nueva unidad de análisis del fenómeno migratorio desde una mirada española que le concede una visión más plural y próxima. Una construcción del sujeto colonizado como «mujer del tercer mundo» que también se podría interpretar como fruto del feminismo occidental, un concepto elaborado sin tener en cuenta el punto de vista de estas mujeres, siguiendo el pensamiento de Chandra Talpade Mohanty (1988). En el terreno de la investigación científica y académica, la visibilidad de las mujeres en el estudio de las migraciones aparece a partir de la incorporación de datos de género en los censos, en los estudios académicos, en los retratos del fenómeno reflejados en los medios de comunicación, así como en la literatura en el mundo occidental. Una vez que la perspectiva de género está

presente en estos terrenos, es posible iniciar el análisis transversal.

La condición de género constituye el tema común de estas cuatro películas de Omer Oke, Gerardo Olivares y Juan Laguna: tratan la división de tareas y el desplazamiento de las mujeres subsaharianas hacia la economía sumergida, la invisibilidad --un concepto esencial para un estudio de los grupos sociales y los sistemas económicos--, la generización y la feminización de las migraciones. *Querida Bamako*, *14 kilómetros*, *Princesa de África* y *La causa de Kripan* son cintas ilustrativas para el estudio de la cuestión de género tal y como interesa en las teorías de la Literatura comparada y los Estudios Culturales. Rosabel Argote señala que el cine español ha dejado mucho que desear cuando uno considera la tónica general de la representación de las mujeres inmigrantes recién llegadas:

Entre enero de 2000 y diciembre de 2002 se han estrenado en las salas de cine de Madrid 287 películas españolas. De entre ellas, una de cada cuatro (67 en total) contiene algún personaje extranjero; y de estos personajes la mujer inmigrantes es, sin duda, la peor parada. No tiene voz; es prostituta en la mayoría de los casos; es malintencionada y su presencia en el filme se justifica como elemento desestabilizador que narrativamente hay que aniquilar o domesticar para una recuperación del equilibrio inicial (2005: 1).

Esta representación del sujeto subsahariano como mujer en el discurso fílmico de Oke, Olivares y Laguna es sin duda necesaria. La falta de una consideración completa de la mujer inmigrante en el cine español en años recientes crea ciertas expectativas para estos cineastas. Sus esquemas de análisis retoman los desafíos a que durante décadas se han enfrentado otros cineastas en menor medida para representar al sujeto femenino y al Otro subsahariano. El tratamiento de género en estas cuatro películas manifiesta una toma de conciencia solidaria hacia la diversidad presente en las migraciones subsaharianas. Esta oferta de películas españolas supone trabajos originales que representan al hombre que participa en las realidades subsaharianas sin olvidar el papel de la mujer como la otra protagonista.

Sin embargo, la identidad de género no puede desgajarse de las particularidades culturales, raciales y sociales de cada cual. Requiere del espectador crítico reconocer la mirada adoptada por cada cineasta al presentar los conceptos, metodologías y políticas que supone la representación de género. ¿Hay que evaluar la desigualdad de la otredad desde una mirada feminista o es más eficaz para el trato variable de los inmigrantes un lienzo poscolonial? Hace poco que estas dos teorías académicas de las Humanidades y la práctica del sector filmográfico, con sus prioridades diferentes, han confluído para desarrollar nuevos esquemas culturales de análisis. Ello permite abrir áreas

interdisciplinarias de investigación sobre estas cuatro obras del cine español y entender con más detalle la construcción de estas representaciones del Otro subsahariano.

En el contexto de género sexual, en este cine la mujer subsahariana subvierte el dominio masculino. Oke, Olivares y Laguna exponen que el hombre subsahariano ha venido designando de forma tradicional el futuro del sujeto femenino en gran medida. Según la explicación de José Enrique Monterde de la condición de la mujer subsahariana: «Sin duda que esa condición subordinada de la mujer en el seno de la familia, sinécdoque además de su propio estatuto social, viene arrastrada desde los lugares de origen, tal como muestran algunas películas [de cine migratorio] (2008: 196)». A través de las producciones de Oke, Olivares y Laguna, las mujeres se transforman en sujeto capaz de nombrarse, definirse y tomar cuerpo verbal como un primer paso de su conciencia individual y de sus derechos como mujer.

Con el propósito de explicar las construcciones de la mujer subsahariana en el cine español, son muy interesantes las aportaciones de varios autores al analizar en paralelo el feminismo y el poscolonialismo. Estas dos teorías interdisciplinarias explican el cambio social, así como las semejanzas que encuentran entre las fórmulas que el espíritu anticolonial y el feminista ofrecen al esclavo y a la mujer oprimida para su independencia e individuación, frente a una construcción hegemónica de sus respectivas identidades (Carrera Suárez 2005: 2). Las dos corrientes se desarrollan, a juicio de Isabela Carrera Suárez, como teorías de resistencia; esta autora propone la deconstrucción --un concepto que Michel Foucault ha defendido por su apertura hacia la diferencia y lo marginal-- como camino de investigación sobre este tema. La cuestión, en su origen, la había abordado sistemáticamente Pierre Bourdieu en *La dominación masculina*, donde define el sexismo como un esencialismo, difícil de erradicar porque se construye en base a las diferencias biológicas (1992:11). Esa idea de una diferencia biológica apoyó incluso el proceso de independencia de las colonias africanas en el siglo XX: la identificación de la mujer con la tierra, con la «Madre África» (Pérez Ruiz 2005: 40), promovió una imagen unida permanentemente a la maternidad y en función de su condición sexual. La biografía que muchos hombres hicieron de estas mujeres subsaharianas las condenaba a un papel pasivo, dependiente y subordinado, como parte de un proyecto para la recuperación de la dignidad y de la cultura africanas frente al retrato colonial.

Aquí nos proponemos examinar, a la vista de estos ejemplos cinematográficos, el cambio en la aproximación a algunas de esas mujeres en las narrativas del cine español,

dentro del contexto cosmopolita y transcultural de globalización, que ha generado la idea de un mundo contradictorio y ambiguo sobre las identidades. Como explica Sami Naïr:

De ahí también una crisis, sin precedentes en las poblaciones afectadas. En realidad, al contexto actual de globalización económica corresponde la formación de un *pueblo globalizado* que se encarna en estas emigraciones. Cada sociedad pobre, preñada de jóvenes sin futuro, contribuye a la formación de este *pueblo nómada* destinado a migrar hacia las zonas de prosperidad planetaria. Este pueblo nómada, aunque marcado por su identidad cultural de origen, por su pertenencia nacional, está destinado a modificar sus referencias identitarias y de nacionalidad al sedentizarse en otro lugar, y, sobre todo, a sufrir durante años el oprobio vinculado a su condición de mestizo (...) (2003: 251).

Pero esta sección se centra principalmente en un análisis que articula desde una perspectiva de género, la forma en que el Uno y el Otro trascienden el guion y se incorporan a los individuos y pueblos más allá de sus fronteras geográficas.

Desde ese punto de partida, el pensamiento feminista se ha interesado en observar las diferencias entre las diversas experiencias de liberación o restricción, atendiendo a las distinciones de las mujeres en cuestión y enfatizando la necesidad de contextualizar (Barker 2008: 280). Gran parte de los escritos feministas sobre cultura se han interesado en la representación de género y de las mujeres en particular. Como sugiere Kristy Evans (2005) desde una perspectiva occidental, en primer lugar, hay una preocupación por demostrar que la mujer ha jugado un papel en la cultura y, sin embargo, particularmente en la literatura, ha sido relegada en el canon universal. En otras palabras, hay que cuestionar la representación de las mujeres como posible reflejo de actitudes masculinas hacia la realidad femenina. El hecho de que los guiones de estas cuatro películas seleccionadas hayan sido escritos y dirigidos por varones es un punto de partida que la presente investigación no debe obviar.

En el contexto poscolonial, hay que reconocer el esfuerzo intelectual feminista para entender las diferentes aproximaciones de género. No siempre las descripciones de la condición femenina son iguales en todo el mundo. Muchos de estos críticos feministas han advertido de que la mirada de las teorías poscoloniales suele centrarse en los sujetos masculinos, olvidando el papel de la mujer en muchas ocasiones. Además, el trabajo de las feministas fuera del ámbito occidental ha cuestionado hasta qué punto el feminismo se ha convertido en una teoría del «Primer mundo» que impone sus ideas a las circunstancias de estas mujeres colonizadas. De modo similar cabe preguntarse hasta qué punto el feminismo occidental puede alcanzar un entendimiento de estas mujeres que pertenecen a la otredad inmigrante; particularmente, de qué opinan estas mujeres de

las primeras y segundas generaciones en sociedades occidentales que mantienen conexiones culturales con las ex colonias. Nos referimos a las ideas que exponen las mujeres inmigrantes y sus descendientes que son acogidas en países receptores. En un resumen global, resulta difícil reconciliar los dos acercamientos, la práctica feminista y la crítica poscolonial, de manera siempre satisfactoria.

Resulta útil el recurso a ambas teorías para recordar la condición denigrante que está presente en muchas representaciones de las mujeres subsaharianas. Por ejemplo, las obras de Oke, Olivares y Laguna señalan la prostitución, el tráfico de mujeres, la poligamia y la ablación del clítoris en ciertas zonas subsaharianas como problemas de género y colonización. El tratamiento fílmico de mujeres subsaharianas que llevan a cabo estos realizadores varones provoca muchas reacciones en Occidente. Es decir, la victimización de las mujeres recibe atención de muchas feministas. Cuando se trata de asuntos relacionados con las mujeres en sociedades que no sean occidentales --en estas obras, ex colonias europeas--, existen dudas de que el acercamiento sea adecuado para juzgar estas situaciones.

Reconociendo esta perspectiva, la crítica poscolonial de C. Talpade Mohanty (1988) explora la respuesta de muchas feministas en Occidente. Ella explica la manera en que este feminismo ha construido una imagen monolítica de «una mujer del Tercer mundo» como objeto de estudio universal. Las escritoras Bell Hooks (1981) y Hazel Carby (1984) también han postulado que el feminismo ha asentado muchas de sus bases sin tener en cuenta las experiencias diferentes de las mujeres de otras culturas, más allá del paradigma eurocéntrico. Carby reflexiona sobre las limitaciones que nos presenta este feminismo que llega desde el Primer mundo y que está en contraste con las experiencias de la mujer procedente de otras culturas. Su ensayo aborda cuestiones relevantes que se pueden aplicar en la evaluación de *Querida Bamako, 14 kilómetros*, *Princesa de África* y *La causa de Kripan*. ¿Se cuestiona quién puede pronunciarse «por» o «sobre» las condiciones vividas por las mujeres pertenecientes al denominado «Tercer Mundo»? ¿Es posible que las mujeres occidentales sean alguna vez capaces de luchar contra las experiencias humillantes de otras o, solamente las mujeres procedentes del Tercer mundo están en condiciones de enfrentarse a sus inmovilizadoras circunstancias? ¿Cómo pueden participar estas mujeres de otra cultura no occidental y divergente en los debates feministas suscitados en ese Primer mundo?

Es posible entender que ese feminismo del Primer mundo adolece de ciertas limitaciones intelectuales. Ante todo, como recuerda Chris Weedon, la cuestión crucial

es: «quién habla por quién (1999: 84)». En el contexto poscolonial, Chris Barker sostiene que la mujer soporta la doble carga de estar colonizada por un poder imperial y subordinada a los varones colonizadores y autóctonos (2008: 283). En este sentido, una de las principales contribuciones de Gayatri Spivak al feminismo contemporáneo es su tarea deconstruccionista, mediante la cual las categorías conceptuales como «Primer mundo» y «Tercer mundo» son evaluadas como un punto de crisis; es decir, Spivak advierte limitaciones, deficiencias y puntos flacos en el uso de estos términos en contextos poscoloniales. Spivak argumenta que no se pueden copiar las estructuras de conocimiento de Occidente para interpretar el resto del mundo. Su objetivo es que el feminismo considere con seriedad las historias y vidas de las mujeres del supuesto Tercer mundo, pues esta investigadora bengalí desafía las argumentaciones universalistas de la teoría feminista que habla por todas las mujeres, al tiempo que se muestra crítica ante las actitudes benevolentes para con los discursos que llegan desde este Tercer Mundo:

Para mí, la pregunta «¿Quién debe hablar?» es menos crucial que «¿Quién va a escuchar?» «Voy a hablar por mí misma como persona del Tercer Mundo» es una posición importante para una movilización política hoy en día. Pero la exigencia real es que, cuando hablo desde esa posición, se me escuche en serio, no con ese tipo de imperialismo benévolo, en verdad, que simplemente dice que como yo, casualmente, soy india o lo que sea (...) (mi traducción).²⁰⁴

En su artículo «Can the subaltern speak?», Spivak (1988) sostiene que al sujeto femenino subalterno no se le permite hablar por sí mismo, por constricciones patriarcales tanto colonialistas como pre-colonialistas. Según Chris Barker (2008: 283), Spivak sugiere que una mujer con muy pocos recursos económicos está ausente de todo lugar dentro del discurso colonial que le permita tener una voz para «hablar». Desde la perspectiva de Robert Young sobre este ensayo de Spivak, el problema no es tanto que la mujer encuentre imposible hablar ni que falten documentos donde se expresen las ideas del sujeto femenino; postula, por el contrario, que la mujer carece de una posición desde la que poder enunciar. Young observa que esta supresión de la voz femenina deja

²⁰⁴ Cita original: «For me, the question «Who should speak?» is less crucial than «Who will listen?» «I will speak for myself as a Third World person» is an important position for political mobilization today. But the real demand is that, when I speak from that position, I should be listened to seriously; not with that kind of benevolent imperialism, really, which simply says that because I happen to be an Indian or whatever... (Spivak 1990: 59-60)».

que todo el mundo hable en su nombre mientras que es continuamente (re)escrita como objeto del patriarcado o del imperialismo (1990: 164).

Curiosamente, tiempo después de publicar su ensayo, Spivak revisó el trabajo sobre la mujer subalterna que tanta repercusión ha tenido en el ámbito de los estudios poscoloniales y afirmó que este sujeto no puede enunciarse y que sus observaciones habían resultado un tanto desafortunadas. Explica Spivak que cualquier acto enunciativo implica un desciframiento diferido por parte de otro sujeto, y que en eso consiste «hablar» (1999: 309). De lo que carece en realidad la subalterna es de la capacidad para hablar de sus ideas políticas, y de ahí que lo importante sea reconocer hasta qué punto quienes están/estamos en posiciones más favorecidas son/somos cómplices del silenciamiento. En este sentido, Spivak subraya una renovación de la otredad no occidental: «Cuando una línea de comunicación se establece entre un miembro de los grupos subalternos y los circuitos de la ciudadanía o la institucionalidad, el subalterno ha sido insertado en el largo camino hacia la hegemonía (mi traducción)».²⁰⁵

Así pues, lo importante es lograr que esa voz silenciada por la hegemonía halle una vía para ser escuchada. Por este motivo, la traducción cultural es una posibilidad enormemente positiva. De hecho, en un texto que se centra en la situación y el futuro del feminismo en la India, Tejaswini Niranjana (2002) reflexiona precisamente sobre su relación con la práctica de la traducción. Niranjana sostiene que para elaborar estrategias políticas feministas en el subcontinente indio, la traducción es muchas veces el único canal comunicativo para las mujeres de comunidades lingüísticas y culturales diversas que tratan de dar cuenta de sus experiencias. En este sentido, Niranjana propone que el sujeto político poscolonial, incluido el feminista, se conciba como un sujeto-en-permanente-traducción para exponer sus necesidades (2002: 57).

²⁰⁵ Cita original: «When a line of communication is established between a member of subaltern groups and the circuits of citizenship or institutionality, the subaltern has been inserted into the long road to hegemony (Spivak 1999: 310)».

5.2 Género e identidad en el contexto subsahariano

Una de las características culturales que destacan en las películas de Oke, Olivares y Laguna es la participación femenina. Consideran a las mujeres subsaharianas como un aspecto fundamental en los dramas migratorios en España. Chris Barker alega que el papel femenino es imprescindible para entender cualquier representación cultural (2008: 256). Hasta los títulos de estas cuatro películas sugieren el aspecto femenino como protagonista cuando emplean palabras como «Querida», «Princesa» y «La causa [feminista] de Kripan». Steven Marsh y Parvati Nair recuerdan que «Lo que hace del cine tema de estudio académico es que, lejos de ser una mera copia del mundo real, es una forma de arte que tiene una relación activa y dinámica con los modelos existentes de identidad (mi traducción)».²⁰⁶ El sujeto femenino se encuentra alejado del centro de la sociedad de acogida en estas narraciones de dichos cineastas; adicionalmente, las mujeres subsaharianas están distanciadas de las normas sociales establecidas para ellas en su sociedad de origen según la versión de Oke, Olivares y Laguna. Inicialmente, este contexto fronterizo permite la representación de las mujeres migrantes como pioneras. Se diferencian de las mujeres que han optado por permanecer en su país de origen y no han rechazado su papel tradicional.

Esta distinción entre dos tipos de mujeres de la otredad subsahariana no es una representación sencilla. Implica cierta complejidad de la condición de mujer poscolonial, que no puede reconciliarse fácilmente con las miradas hacia la otredad de muchas sociedades occidentales. Por ejemplo, Ann E. Kaplan revela la dificultad que confrontan las feministas occidentales para entender la otredad que son las mujeres inmigrantes. Kaplan se preocupa especialmente por cuestiones sobre género que están ausentes en muchas teorías sobre el Otro inmigrante. Opina que la presencia femenina rompe el esquema binario entre el Uno y el Otro, creando ciertos interrogantes sobre la construcción identitaria monolítica, por ejemplo, sobre el papel de la mujer en relación con los conceptos de nación y Estado:

²⁰⁶ Cita original: «What makes cinema the subject of scholarly study is that, far from being a mere copy of the real world, it is an art form that has an active and dynamic relationship with existing models of identity (Marsh y Nair 2004: 2)».

Las mujeres no habitan un espacio del Estado como si fuese su hogar, las mujeres habitan un espacio de su familia como su hogar, un espacio con mayor relación local... Mientras que la nación puede empezar a resolver algunas de las necesidades masculinas de pertenencia y reconocimiento, el concepto tiene poco sentido para las mujeres, sobre las que recaía el nivel de sufrimiento humano mientras los varones estaban fuera ganando dinero y ampliando los recursos y descubrimientos científicos de su nación (mi traducción).²⁰⁷

Por este motivo no sorprende que Kaplan considere que la relación entre mujer y nación es ignorada en la mayoría de las reflexiones sobre la representación de la nación. Kaplan sostiene que es imprescindible evaluar la relación entre la mujer y su familia para entender su papel en cualquier pensamiento sobre una identidad nacional. Señala que Benedict Anderson presentó un concepto de nación como construcción imaginada, lo cual creó algo de espacio para considerar categorías como la de mujer. Aunque B. Anderson nunca habla de la representación de «la mujer», sí ha reconocido el sufrimiento humano en los discursos sobre la nación. Kaplan considera que el sufrimiento que describe B. Anderson es una emoción donde el sujeto mujer, en términos generales, puede relacionarse con el concepto de nación. Por este motivo, esta autora alega que cualquier representación de la mujer relacionada con el concepto de nación requiere la experiencia personal de la mujer. Por ejemplo, los testimonios de Michelle Dolaressé y Marian Obi en *Querida Bamako* constituyen voces enunciatoras muy distintas, con versiones diferentes del viaje hacia Europa, separadas de su familia:

TESTIMONIO Michelle Dolaressé²⁰⁸
(Camerún)

Lo único que le dije a mi madre es que me iba. Ella me dijo que no estaba de acuerdo pero yo le dije: "Si tú no estás de acuerdo, eso significa que sufriré cuando esté fuera, pero si estás de acuerdo significará que el camino que he elegido es el correcto. Ella tuvo que aceptar. Y conté con el apoyo de mi hermana, de mi hermano mayor y de mi hermana mayor.

TESTIMONIO Marian Obi²⁰⁹

²⁰⁷ Cita original: «Women do not inhabit a space of the state as home: Women rather inhabit a space of their family as home, a space of much more local relations (...) While nation may begin to solve some of men's needs for belonging and recognition, the concept does little for women, on whom devolved the level of human suffering while males were out making money and expanding their nation's resources and science discoveries (Kaplan 2007: 45)».

²⁰⁸ (Mi transcripción)

²⁰⁹ (Mi transcripción)

(Nigeria)

No tengo dinero para volver [a mi país]. He perdido (...) es decir, me siento mal estar tanto tiempo en Marruecos (...) sin noticias de mi familia, sin saber cómo sienten.

En estos dos casos, la separación de la mujer y su familia crea sufrimiento para ambas. La distancia física y afectiva que señalan estas dos protagonistas dificulta una representación de su identidad a través del concepto de nación. Ellas hablan de sus sentimientos acerca de su familia sin hacer referencias directas al impacto de la emigración sobre su propia interpretación de la nacionalidad.

Esta estrategia de representación recuerda la aproximación de la cineasta británica Pratibha Parmar. Ella afirma que la mujer inmigrante incorpora otros códigos de representación en cuanto se consideran imágenes de la nación. La representación de una mujer que se encuentre afectada por los cambios personales a causa de la migración requiere otras normas que la inmigrante establece con su propia sensibilidad (Parmar 2000: 376). Hablando desde su experiencia como hija de inmigrantes, Parmar entiende las limitaciones que el concepto de nación ofrece a la mujer inmigrante: «Nuestras experiencias ancestrales y personales [como mujeres] de migración, dispersión y desplazamiento nos ofrecen un sentido profundo de las limitaciones de las identidades nacionales (mi traducción)».²¹⁰

Otro aspecto de la identidad nacional se refleja en los propios títulos de las cuatro películas analizadas. Sus referencias geográficas pertenecen a espacios que revelan alianzas subsahariano-españolas. El crítico que reflexiona sobre el título de *Querida Bamako* señala una interpretación múltiple. El uso de *Querida* se refiere a unas experiencias íntimas que se cuentan en una carta personal. La pregunta es a quién está dirigida esta carta imaginaria y cuál es la relación entre los corresponsales. El hecho de que la receptora sea una mujer revela algo sobre la representación de la identidad en la experiencia de la migración, ya que en muchos Estados occidentales la gente se refiere a su nación como una mujer. Según Isolina Ballesteros, «En la historia de los nacionalismos europeos, la Patria es Madre que asegure la estabilidad espacial de la nación y asegure la reproducción biológica e ideológica. En su poder reside el transmitir la herencia y los símbolos patrios (2007: 376)». Algunos ejemplos de la identidad

²¹⁰ Cita original: «[Women's] ancestral as well as our personal experiences of migration, dispersal and dislocation give us an acute sense of limitations of national identities (Parmar 2000: 376)».

nacional que aparece reflejada en símbolos femeninos son la diosa céltica llamada *Britannia* por los ingleses, o la estatua de la libertad en Nueva York, conocida como *Lady Liberty* por los estadounidenses. En la obra de Oke, el cineasta presenta la ciudad de Bamako con una referencia simbólica femenina. El uso del nombre Bamako como una referencia de mujer y madre resulta relevante para los que han viajado por esta ciudad. Aunque Bamako se refiere a la capital del Estado de Mali, Oke hace una referencia literal a este lugar en términos femeninos, exponiendo un contexto local y evitando una referencia a una nación. Otra referencia del título es a la canción titulada *Bamako*, del cantante y percusionista senegalés Youssou N'Dour. La letra narra el encuentro de una mujer subsahariana en esta ciudad maliense.

Bamako es por tanto un lugar de encrucijadas; además, muchos de los inmigrantes que han pasado por Bamako recuerdan su difícil camino hacia España. En el guion de Oke, el viaje de Moussa subraya este desafío con ciertas referencias femeninas. Como indica Ann E. Kaplan, es muy común que la selección de palabras que hacen referencia a la mujer, para expresar el espacio público de la nación, también sea adoptada por hombres que inician viajes a otras tierras. Describe Moussa cómo abandona a su esposa y a su familia para poder buscar oportunidades en España, una experiencia que se expresa simbólicamente con una referencia a la ciudad de Bamako. En las primeras secuencias el protagonista expresa su conexión con la ciudad:

Estudié Letras. Soñaba con ser periodista, pero suspendí los exámenes de acceso y no conseguí llegar a la Universidad. Después, conocí a Fátima. Aunque yo prefiero llamarla “Bamako”, porque fue allí, en Bamako, capital de Mali, donde la encontré. Estaba en la estación, envuelta en su chal, cuando bajé del tren. Me miró con sus brillantes ojos, yo me detuve a saludarla, y ella me respondió. Desde aquel instante, su mirada fue mía para siempre (...) (Urkixo 2006: 2).

La película combina esta memoria personal con la técnica literaria del diario. Lo que sucede al protagonista se recuerda a través de sus palabras, con una voz en *off*, pero parece que las esté leyendo después de haberlas escrito en un diario imaginado para sí mismo y para su mujer, que tiene el apodo de «Bamako». Moussa imagina que le escribe a Bamako y lee en voz alta, pero quien escucha sus observaciones en *off* es el público español. Como bien dice Enric Bou sobre muchos escritores de memorias: «El yo se expresa a sí mismo mediante las metáforas que él crea y proyecta, y lo conocemos a través de estas metáforas (2004: 69)». Además, el hecho de que se hagan una serie de reflexiones sobre la otredad masculina en voz en *off*, en formato de diario y en castellano, significa que el director quiere que el espectador pueda estar

bien informado de la apremiante situación de muchos emigrantes que viajan por el continente africano hacia España.

El significante simbólico «Bamako», en la obra de Oke, se convierte también en el nombre para un colectivo de espectadores. Parece que Moussa habla a los espectadores como conjunto y dándoles un nombre común, Bamako -- una transferencia de sentido del nombre que implica al espectador y le hace sentirse algo más cercano al mundo vivido por Moussa--. Sin embargo, las experiencias de este protagonista subsahariano también son una reflexión perteneciente a todo un colectivo de inmigrantes recién llegados. Oke ha querido involucrar a todos en su proyecto cinematográfico a través de esta metáfora de la inmigración: tanto los personajes de la narración como los espectadores de la película están unidos por sus conocimientos acerca de la otredad subsahariana. Bamako es una referencia cinematográfica a cierta unidad simbólica entre el Uno y el Otro.

De modo similar a *Querida Bamako*, las otras tres obras contienen descripciones simbólicas en su título. Para empezar, el filme de Olivares incluye una referencia geográfica española a la inmigración africana, *14 kilómetros*, que es la distancia, en el Estrecho de Gibraltar, entre los Estados español y marroquí. Este lugar que aparece en los medios de comunicación españoles como titular para la inmigración subsahariana es solamente la punta del iceberg en el guion de Olivares. Lo que preocupa a Olivares es el mundo desconocido que está detrás de estos pocos kilómetros, un mundo muy cerrado donde los medios de comunicación españoles no tienen mucho acceso. Olivares no utiliza imágenes de larga duración en ultramar, salvo una toma que presenta el lanzamiento de una patera en una playa marroquí. En ella vemos a unos inmigrantes que montan en su frágil medio de transporte por la noche, filmados con rayos infrarrojos y cámara en mano.

Esta secuencia es muy corta y se diferencia de los titulares de las noticias en España. La narración de Olivares salta esta historia de los inmigrantes subsaharianos que van más allá de estos pocos kilómetros de mar a que se refiere en *14 kilómetros*. Olivares evita que gran parte de la acción de la película se apoye en la experiencia de los cayucos como clave desveladora de la inmigración subsahariana, esquivando así esa imagen tópica de la patera conectada con las noticias sobre la inmigración clandestina. El cineasta prefiere dedicar el tiempo fílmico a la larga aventura que muchos viven antes de salvar esa corta distancia entre Marruecos y España. Su ficción,

escrita por él mismo, narra desde su origen las vidas cruzadas de los tres protagonistas, los subsaharianos Buba Kanou, Mukela Kanou y Violeta Sunny Sunny.

En las dos películas de Oke y Olivares los inmigrantes inician su viaje atravesando Mali, Níger, Argelia y Marruecos. De forma coincidente, la representación de las fronteras geopolíticas en *Querida Bamako* y *14 kilómetros* señala la artificialidad de las fronteras. La otredad subsahariana está muy presente en la sociedad española y constituye un fenómeno transnacional que pocos españoles quieren reconocer. Las fronteras estatales son simbólicas y ciertas distancias entre mundos opuestos, en este caso el europeo y el africano, son más cortas de lo que se pensaría; en este caso, y con cierta ironía, solo *14 kilómetros* separan al pueblo español de una otredad africana.

Algo similar ocurre cuando evaluamos el título de *Princesa de África*. El empleo de la palabra «África» es para Laguna una referencia a la concepción española de la otredad subsahariana. Su protagonista española, Sonia Sampayo, se enamora de un modo un tanto naif de un hombre senegalés; la historia de amor entre el Uno y el Otro parece al comienzo un cuento de hadas donde ella se siente como una «princesa» a la que la suerte ha sonreído; sin embargo, la realidad es muy distinta cuando Sampayo viaja a Senegal y se enfrenta a las otras dos esposas de su marido. Laguna hace alusión en su título *Princesa de África* a la falsedad de lo imaginado.

De modo similar, Oke también juega con las palabras en su título *La causa de Kripan*. No queda claro qué es «Kripan» cuando uno desconoce el pequeño pueblo vasco del mismo nombre y tampoco resulta obvio cuál es «la causa» a que se refiere el cineasta. Sin embargo, Oke recurre en esta, su segunda película, a una metáfora geográfica para implicar ciertas ideas sobre la inmigración subsahariana en España. Para ser más preciso, Oke quiere mostrar cómo una población rural en la península ibérica del siglo XXI está involucrada en la diáspora africana. «La causa» está relacionada con la transformación de la identidad del pueblo a causa de la reciente inmigración de las tierras africanas. Los habitantes se unen para impedir que la hija del protagonista subsahariano tenga que pasar por una ceremonia de ablación en Burkina Faso. El pueblo se siente identificado con el dilema al que se enfrenta este padre desesperado. Otra «causa» es evitar que ella muera por las consecuencias de la ablación y rescatar la vida de esa niña pequeña para que se desarrolle como una mujer informada; este criterio supone ayudar al protagonista subsahariano a llegar a tiempo a

su país de origen y otorgarle un carácter civilizado (y que no sea el estereotipo histórico de un hombre salvaje).

Por este motivo, puede ser también que la causa sea salvar el sentido moral del pueblo de Kripan. Muchos en el pueblo protestan contra este tratamiento de la mujer subsahariana cuando se enteran de la ablación propuesta, una práctica prohibida en España. Como se trata del destino de un sujeto femenino, es posible asumir que Oke apoya una causa feminista. No obstante, la ambigüedad de las respuestas deja abierta una interpretación final de en qué consisten exactamente estos motivos del pueblo vasco, pero se asume que ha habido una transformación cultural entre el Uno y el Otro. Por lo menos, Oke asume que «la causa» se desarrolla porque hubo un intercambio de perspectivas entre todos los recién llegados y los habitantes oriundos de Kripan.

5.3 Aportaciones para identidades subsaharianas de género

Para Oke, Olivares y Laguna, el concepto cultural de género es una faceta imprescindible en el discurso entre el Uno y el Otro. No obstante, su forma de presentar a los hombres y las mujeres subsaharianas en sus películas obliga a cierto debate, aunque es común a todas las posturas el compartir la preocupación por producir conocimientos adecuados sobre las condiciones de género. La manera en que se aborda la cuestión de género es lo que plantea el desacuerdo, porque la materia puede abordarse desde diversos puntos de vista: cuando se trata de civilizaciones en lugares geográficamente lejanos el director de cine es susceptible de aportar información parcial sobre la otredad femenina. La aspiración de los tres cineastas de exponer la diversidad del Otro subsahariano no impide unas construcciones antropológicas sustentadas sobre miradas etnocéntricas, a pesar de que esa no era necesariamente su intención. Por ejemplo, las secuencias iniciales de *Querida Bamako* contienen escenas rurales con personajes autóctonos de Burkina con influencia del cine etnográfico, reflejando un periodo que va desde la cronofotografía de finales del siglo XIX hasta los años treinta del siglo siguiente, durante los cuales muchos cineastas antropólogos produjeron un considerable número de películas cuyo fin era documentar la vida de pueblos lejanos y

desconocidos, tanto para los exploradores e investigadores occidentales como para su público. Sin embargo, hoy en día, a muchos autores que siguen las ideas del posestructuralismo, les interesa investigar los contextos del poder social; observamos ciertos cambios culturales que afectan a las relaciones entre hombres y mujeres y que podemos observar en la representación fílmica de la otredad subsahariana en el cine español reciente.

En un primer momento, la interpretación física del hombre y la mujer subsaharianos destaca en la primera obra de Oke. Dicho cineasta escenifica a sus protagonistas en un entorno rural y primitivo en *Querida Bamako* en el que la cámara está observando los movimientos de los personajes desde una distancia de medio plano. Es decir, el imaginario de Oke desvela la existencia diaria en un pueblo africano que simula un formato de estudio antropológico y que permite al espectador situar al Otro con rasgos distintos en un determinado espacio-tiempo. En la historia europea nos encontramos al artista francés Félix-Louis Regnault que pensaba en la imagen en movimiento como un medio privilegiado para estudiar los gestos del cuerpo humano en secuencias. La mirada europea hacia el Otro era algo científico. Las grandes exposiciones etnográficas, como la celebrada en París en 1895, atrajeron a un público curioso y asombrado. En ellas se mostraba a gentes traídas de fuera de Europa a las que se les pedía que representasen sus vidas en un escenario que reproducía el entorno natural del que provenían. Según Fatimah Tobing Rony, el cuerpo era lo auténtico (1992: 287). Además, el cuerpo de la otredad no occidental «representaba un hombre más puro, auténtico y más sano que el estimulado en exceso, nervioso y debilitado ciudadano urbano moderno (mi traducción)». ²¹¹ Es el momento en el que se proyectan los museos etnográficos como una manera de recoger y archivar informaciones referentes a una serie de culturas en peligro de extinción. En definitiva, se trata de situarnos en el momento a finales del siglo XIX en el que mucha gente está de acuerdo en que la etnografía se confunde con el colonialismo y éste con el afán de explicar,

²¹¹ Cita original: «represented a purer, authentic, and healthier man than the overstimulated, nervous and weakened modern urban citizen (F. Tobing Rony 1992: 287)».

medir y someter a las poblaciones autóctonas que vivían en lugares dependientes de las metrópolis europeas.

Hay que recordar que la insistencia de Regnault en la filmación del cuerpo no era gratuita. Desde un punto de vista científico, tenía que ver, primero, con el descubrimiento de la otredad de unos cuerpos con respecto a los cuales se podían evaluar aspectos como la forma de andar, gatear o cargar peso según determinaciones raciales de corte evolucionista y, segundo, con la medicalización y patologización de comportamientos que resultaban peculiares, cuando no aberrantes, respecto al sentido occidental de la moral y la etiqueta social (F. Tobing Rony, 1992). No hay que olvidar que los inicios de la antropología están estrechamente unidos a los de la investigación en medicina y biología, y que la tipología anatómica del salvaje era esencial en la composición de la identidad del europeo civilizado. Así pues, para los estudiosos del momento, se trataba de evaluar los detalles de estos cuerpos en acción, de caracterizar su primitivismo siempre en contraste con las formas de los propios científicos europeos. De demostrar que sus hábitos y características se situaban en un tiempo remoto, una época superada en la historia de la civilización occidental, del que estas personas constituían los últimos vestigios.

Por este motivo, la interpretación del cuerpo en las escenas rurales de estas películas asume una mirada cargada de significados históricos-culturales. Particularmente, la representación de las tradiciones rurales en *Querida Bamako, 14 kilómetros*, *Princesa de África* y *La causa de Kripan* obliga a plantearse ciertas preguntas: ¿Se trata de un discurso sobre unas barbaridades desacreditadas en el mundo occidental o permite profundizar el conocimiento cultural de la otredad de forma integral? Para Regnault, el «gesto» era esencial puesto que representaba la antítesis de la palabra o, más exactamente, una etapa previa a la expresión lingüística, basada en reflejos naturales y no en un sistema de comunicación convencional (Tobing Rony, 1992). Y qué mejor para captar el gesto, sus movimientos y su contexto expresivo, que la narrativa audiovisual. El cuerpo en movimiento como espacio del primitivismo marcará la historia de la antropología visual.

En esta interpretación, no ha de extrañarnos que existan rasgos de la subjetividad de la mujer subsahariana en la obra de Oke. En los primeros planos de *Querida Bamako* aparecen los miembros de la familia de ficción de Moussa, reproduciendo unos tropos convencionales del exotismo presente en la vida rural africana: el llamativo cuerpo de Moussa, el rostro siempre callado de Fátima, quien viste con diseños y

colores aborígenes, y la presencia de un bebé desnudo. Una imagen de una familia perfecta y joven, pero viviendo en un país exponente del neocolonialismo, que se enfrenta a una «pobreza generalizada, una hambruna en aumento, la paralizante "trampa de la deuda", la apertura de los recursos [naturales] a los intereses extranjeros, y la represión política interna (mi traducción)».²¹²

Sin embargo, observamos la representación de Fátima como algo emblemático. En una primera instancia, ella representa la imagen de la otredad femenina en este documental. Como indica el título de la película, Bamako se refiere a la mujer que Moussa añora durante su viaje. Ella se convierte en esa otredad idealizada, que Moussa tiene que imaginar en sus sueños durante el duro viaje. No obstante, ella desempeña invariablemente un papel secundario, mientras que su marido avanza hacia una posición principal en la película. Moussa se transforma en la voz que suele hablar para toda una colectividad subsahariana. Fátima solamente representa una madre de familia, callada, que provee alimentos mientras no acierta a cuestionarse a dónde viaja su marido. Moussa asume la palabra para representarla de cierta manera y el espectador la conoce a través de su cara risueña, lo que la señala como un personaje añorado y confiado, y por su ligazón al cuerpo desnudo del pequeño que carga en brazos. Esta interpretación tradicional de la mujer subsahariana se confirma en las escenas iniciales, en las que Fátima es relacionada con algunas actividades del espacio doméstico; por ejemplo, las imágenes en las que ella limpia la choza donde la familia duerme.

Aunque esta breve caracterización de Fátima recoge en lo esencial la imagen etnográfica visual, propongo ilustrar con más detenimiento algunos rasgos culturales. Durante mucho tiempo la otredad femenina ha sido tratada como objeto de análisis cultural que se entrelaza con la definición de una alteridad dotada de sexo. No obstante, si el mito del salvaje está siempre presente en el imaginario del europeo civilizado, es preciso entender el binomio que forman las identidades entre el Uno y el Otro sin caer

²¹² Cita original: «widespread poverty, burgeoning famine, the paralyzing “debt trap”, the opening of [natural] resources for foreign interests, and internal political repression (Shohat y Stam 1994: 17)».

en la simplificación. El análisis del nativismo depende de quien produce dichas identidades y dónde las sitúa como una interpretación cultural. En un principio, son los intelectuales occidentales quienes suelen producir los discursos dominantes sobre las gentes autóctonas.

Sin embargo, cada vez son más las mujeres y, entre ellas, algunas que participan de las culturas que son objeto de atención, las autoras de textos etnográficos. A raíz de este hecho, se plantea la necesidad de recomponer o aumentar la complejidad de este binomio entre el Uno y el Otro. Hay que pensar el modo en que las mujeres como sujetos que escriben la cultura desde distintos lugares se enfrentan a la posibilidad de construir una etnografía feminista o, como prefieren algunas, un feminismo etnográfico. Inmediatamente surgen un sinnúmero de conflictos planteados por un pensamiento que quiere ser una crítica radical de la práctica antropológica que opone el sujeto al objeto, el pensamiento al sentimiento, lo político a lo personal. Aunque no es el objetivo de esta exposición, hay que mencionar que se puede retomar una discusión más amplia que la que se viene desarrollando en estos últimos años y que películas como *Querida Bamako* y otras han formulado en repetidas ocasiones la misma pregunta: ¿es posible hablar de una etnografía feminista? Por lo menos, trataremos de exponer, sin entrar más profundamente en este debate, algunas reflexiones generales adicionales relativas a la representación de género en las películas de Oke, Olivares y Laguna.

Los matices etnográficos también están presentes en el empleo de mapas geográficos de las tierras africanas. La explicación científica de una superficie terrestre que contribuye a la identidad fílmica de los sujetos subsaharianos está muy calculada por parte de los tres realizadores. Durante el montaje de la película, en posproducción, Oke, Olivares y Laguna emplearon mapas geográficos durante varias transiciones entre algunas secuencias. El propósito de esta estrategia era marcar el vertiginoso itinerario de los personajes por tierras desconocidas de camino hacia España. Por ejemplo, el dibujar una línea de ruta entre distintas ciudades, identificando los países de tránsito, tiene un efecto didáctico. Oke emplea estas imágenes de las fronteras que separan a los Estados africanos como punto de referencia simbólico para que un público español se enfrente a ciertas realidades desconocidas. A pesar de su esfuerzo educativo, hay cierta ironía implícita porque estos confines estatales fueron contruidos artificialmente durante la época colonial por las potencias europeas. Ninguno de los tres cineastas menciona este hecho en su narrativa; sin embargo, el espectador crítico reconoce que estos espacios fronterizos son ambiguos por su cambiante carácter simbólico. Afirma Ferrán Iniesta

que el caso africano muestra transformaciones interesantes de las líneas geográficas del espacio ocupado por distintos gobiernos:

Durante años, hemos cualificado las variadas y cambiantes experiencias de gobiernos, de jerarquías étnicas o religiosas, de redes económicas y de prácticas familiares o clánicas, para ofrecer un bosquejo de esa amplia África subsahariana en la que el modelo septentrional y el meridional se entremezclan, se hibridan y se rechazan, según los casos (2007: 9-10).

El uso de los mapas por Oke, Olivares y Laguna muestra las fronteras artificiales que han creado las naciones coloniales; pero también implica el uso de identidades colectivas como sustituto de la nacionalidad. Observamos que hoy en día está de moda hablar de etnias o grupos tribales por corrección política. Frederick Cooper explica que:

Determinados "grupos étnicos" africanos se definieron en el curso de un diálogo afro-americano bajo la influencia de antiguos esclavos que volvían a la región de sus padres y abogaban por formas de identificación colectiva que trascendían las divisiones locales y se basaban tanto en un futuro imaginado como en un pasado reivindicado (mi traducción).²¹³

Por lo menos, los grupos tribales ahora pueden ser evaluados desde una perspectiva antropológica de parentesco para acercarse a la diversidad múltiple que existe en estas tierras africanas. Explica Frederick Cooper que el continente africano fue menospreciado:

El régimen colonial [en África] fue un imperio hecho con los mínimos recursos, creando un mosaico de explotación económica en lugar de una transformación sistemática, gobernando a través de un sistema a menudo osificado de autoridades "tribales" en lugar de tratar de crear sujetos dóciles de individuos para una gobernabilidad supuestamente moderna (mi traducción).²¹⁴

Sin embargo, estas aproximaciones acerca de una clasificación rígida de las etnias ponen de manifiesto ciertas dificultades. Señalan que la construcción de una identidad tribal es difícil porque nos presenta problemas similares que la nacionalidad a la hora de definir conceptos. Como explica Jane Guyer: «En casi toda sociedad, los

²¹³ Cita original: «Certain African "ethnic groups" defined themselves in the course of an African-American dialogue under the influence of former slaves who returned to the region of their Mothers and advocated forms of collective identification that transcended local divisions and were based as much on an imagined future as a claimed past (Cooper 2005: 109)».

²¹⁴ Cita original: «Colonial rule [in Africa] was Empire on the cheap, creating a patchwork of economic exploitation rather than a systematic transformation, ruling through an often ossified system of 'tribal' authority rather than trying to create docile individual subjects of supposedly modern governability (Cooper 2005: 157)».

conceptos de parentesco son fuentes simbólicas e ideológicas, pero aunque determinan las normas y percepciones de la afinidad, no producen necesariamente grupos de parentesco (mi traducción)». ²¹⁵ Es decir, estas clasificaciones para el sujeto subsahariano son construcciones incompletas. Por un lado, implican la formación oficial de fronteras entre grupos culturales mientras que, por otra parte, olvidan considerar la posibilidad de cruzar estas fronteras de forma permanente.

Esto solo satisfacía al poder colonial europeo. No cabe la posibilidad de flujos migratorios, redes globales, diásporas culturales, etc. que traspasen estas categorías para hacerles más fluidas y complejas. El uso de una identidad étnica o tribal sostiene que hay que construir grupos que puedan ser clasificados, mientras que la realidad parece reflejar una existencia de redes horizontales que transforman los lugares sociales en espacios flexibles, y desarrolla continuamente otras formas de conocerse a sí mismo. En resumen, resulta complicado llegar a organizar los grupos subsaharianos sin reconocer las múltiples excepciones.

La aproximación artística a esta compleja labor intenta alcanzar una representación cinematográfica destacada. Por ejemplo, en *Querida Bamako*, Oke emplea una astuta estrategia: mientras que Moussa cuenta en voz en *off* al espectador la ruta que sigue, primero él solo y luego con sus compañeros de viaje, aparecen imágenes de mapas que reproducen las fronteras oficiales establecidas por las antiguas colonias europeas. Antonio Weinrichter explica que no existe «un territorio de cartografía tan arbitraria como el mapa de África (2005: 46)». Benedict Anderson se refiere a este tipo de clasificación del espacio geográfico como «map-as-logo», o mapa como logotipo.

La tendencia de los antiguos colonizadores europeos fue pintar sus territorios con colores destacados sobre un mapa para organizarlos como si fueran piezas de un puzzle. El efecto de esta política de artefactos culturales fue el distanciamiento entre los ciudadanos del mundo europeo del siglo XIX y el Otro de sus colonias (Anderson 1983: 174). En el ámbito del cine, desde Hollywood hasta las producciones de países europeos, se puede generalizar que hay un sistema de organización de las narraciones que toman lugar en tierras africanas. El empleo de mapas coloniales, nombres europeos para lugares ocupados o el uso de intertítulos para anunciar una sección de secuencias son ejemplos de un intento de crear orden en un mundo desconocido para los cineastas

²¹⁵ Cita original: «In almost all societies, kinship concepts are symbolic and ideological resources, yet while they shape the norms and perceptions of affinity, they do not necessarily produce kinship groups (Guyer 1981: 94)».

que intentan representar lo subsahariano. Recuerdan Elia Shohat y Robert Stam que «Numerosas películas ambientadas en África comienzan su relato "asignando significado" a un continente oscuro mediante un mapa (mi traducción)».²¹⁶

Quizá no fue su intención recrear un tópico de África como «continente oscuro», pero las primeras escenas en *Querida Bamako* evocan ciertos estereotipos. Por ejemplo, exponen el caos cuando estos sujetos subsaharianos intentan escapar de ese lugar oscuro, un cayuco hundiéndose en un mar embravecido durante la noche. Las imágenes de los cuerpos tendidos en una playa de arena española sin apenas olas, cuando ya hace sol, marca la diferencia entre lo subsahariano y el entorno de acogida. La narrativa entonces vuelve a las imágenes de unas chozas rurales y aparecen las palabras Burkina Faso para explicarle al espectador occidental dónde se encuentra la historia en ese imaginado continente oscuro.

Sin embargo, Oke es consciente de la herencia colonial presente en estos mapas de tierras africanas. Prefiere reorganizar los lugares subsaharianos y no evita utilizarlos como técnica cinematográfica en *Querida Bamako*. Shohat y Stam sugieren que «El cine se representa a sí mismo como el heredero contemporáneo de un medio visual más antiguo: la cartografía (mi traducción)».²¹⁷ Oke aprovecha esta característica en su obra de manera eficaz. Por un lado, entiende que el uso de mapas como logotipo señalado por Anderson repite una tendencia occidental que impone unas fronteras imaginadas. Pero lo usa también para comparar las imágenes filmadas en las fronteras que están fusionadas con un mapa geográfico.²¹⁸ Por ejemplo, los migrantes viajan en un todoterreno por el desierto y, de repente, el conductor para y les informa de que han llegado a la frontera con Argelia. Pero lo que el espectador y los personajes ven es sólo un horizonte de arena. En otras palabras, Oke desacredita la perspectiva colonial de los mapas con la representación de estos lugares: imágenes de paisajes naturales. Esta modalización sustituye a una mirada anticuada sobre el Otro subsahariano, basada en el uso exclusivo de una cartografía colonial.

También esta película retoma los mapas como logotipo con una estrategia específica que da crédito a los testimonios. Santos Zunzunegui entiende que el mapa es

²¹⁶ Cita original «Numerous films set in Africa begin their narrative of “making sense” of an obscure continent through a map (Shohat y Stam 1994: 147)».

²¹⁷ Cita original: «Cinema represents itself as the contemporary heir of a more ancient visual medium: cartography (Shohat y Stam 1994: 147)».

²¹⁸ Véase mi foto imagen número 23 en el anexo.

un símbolo referencial en el cine que funciona como un elemento natural en la narración:

(...) por su aspecto esquemático parece colocarse más cercano a las codificaciones arbitrarias. Sin embargo, se basa en un modo de representación “natural” o referencial tomando como base específica una invariante perceptiva: la orientación. Así las imágenes figurativas edificadas sobre el modelo del mapa se basan en *referencias programadas* al mundo físico. Y tienen la virtud de mostrar cómo las imágenes esquemáticas en cuanto tales no son totalmente arbitrarias... (1989: 69).

La producción de *Querida Bamako* presenta tres tomas que muestran a Idris Danjeena, procedente de Nigeria, Daniel Bechaanchu, procedente de Camerún y Ditzaharia Diomande, de Costa de Marfil. Ellos cuentan ante la cámara la ruta de su viaje con un antiguo mapa como logotipo como «referencia programada» detrás de su cuerpo y es el mapa que nos enseña las antiguas colonias africanas con los nombres en francés.²¹⁹ Las líneas del mapa colonial como lo ha descrito Anderson recrean el significado original y parecen pertenecer ahora a los individuos que han viajado por este mismo espacio geográfico. Se ve a estos tres personajes en pleno centro como «bustos parlantes». La imagen corporal de estos personajes, que identifican los países donde han viajado con sus nombres, presenta una idea simbólica: una interpretación desafiante ante la herencia de la época colonial. No cabe duda de que es el hombre africano el que ha recuperado y ahora ocupa este espacio antiguamente colonizado.

Otra representación geográfica es la constituida por imágenes recientes de ciudades de Burkina Faso, Uagadugú y Niamey. Después de las primeras escenas sobre el naufragio del cayuco y la supervivencia de Moussa tendido en la playa -- una imagen muy repetida en los medios de comunicación españoles -- la narración obliga al espectador a conocer los orígenes de la historia de Moussa a través de imágenes de su entorno familiar. Su procedencia está situada en un espacio contemporáneo, poscolonial, en el Estado de Burkina Faso, que está marcado por la sequía, la pobreza y la escasez de recursos estatales. Sin embargo, Oke pone el nombre del país sobre las imágenes en la pantalla para que el espectador tenga una referencia geográfica que es también urbana. Las imágenes muestran las condiciones deplorables en las que se encuentra mucha gente como Moussa e insinúan una razón determinante para que él iniciara un viaje hacia otro lugar. Oke evita aludir a la historia colonial que también sirve de explicación a las condiciones actuales del entorno rural y urbano en Burkina

²¹⁹ Véase mi foto imagen número 24 en el anexo.

Faso. Aquí, la diferencia con la sociedad española está marcada por una economía que carece de recursos y una pobreza obvia que dificulta cualquier tipo de proyecto de vida que los ciudadanos de este país deseen llevar a cabo.

Como alternativa al uso instructivo del mapa, estas imágenes representan el movimiento de la acción en la ficción. Informan al espectador de adónde se trasladan Moussa y Justin en estas tierras africanas. Se trata de imágenes nítidas con el nombre de cada lugar visible debajo de la imagen, a la derecha, con letras claras. En la reproducción filmográfica de Burkina Faso se enseña una choza de barro donde vive el protagonista con su familia, para hacer una referencia geográfica a su entorno rural. El plano de la ciudad de Uagadugú, la capital del país, se muestra con su nombre en francés Ouagadougou en la pantalla. Esta secuencia urbana revela una calle bulliciosa con edificios y automóviles vista desde una perspectiva elevada, en contrapicado.²²⁰ La imagen con la palabra Niamey en la pantalla está tomada desde lejos con una cámara cuya lente se enfoca sobre un edificio al lado de un puente que cruza el río Níger. Estos puntos de referencias urbanos del camino recorrido en *Querida Bamako* representan la diversidad cultural de varias comunidades subsaharianas. Recuerdan al espectador que el espacio africano consiste en lugares muy distintos y con varios centros urbanos.

En *14 kilómetros*, *Princesa de África* y *La causa de Kripan* se emplean referencias geográficas en los títulos que funcionan con otros significados. Estos realizadores utilizan títulos con dobles sentidos que impulsan metáforas alternativas para entender al Uno y al Otro. Obligan al espectador crítico a pensar en los cambios culturales introducidos por los recién llegados, y literalmente obligan a dirigir la mirada hacia esos mapas poco estudiados. Estas producciones españolas socavan los conocimientos estereotipados de las narraciones anteriores sobre la inmigración subsahariana. Las narraciones de estas cintas denuncian que muchos espectadores no han prestado mucha atención a la condición poscolonial en otras partes del mundo. Ahora estas películas les informan sobre esos flujos migratorios que han sorprendido a la sociedad española porque, como a todos consta, España había sido tradicionalmente punto de partida, más que de acogida, de los movimientos migratorios entre países (Monterde 2008: 31).

²²⁰ Véase mi foto imagen número 25 en el anexo.

En este momento, a principios del siglo XXI, sabemos que esta inmigración reciente es algo más que cifras oficiales. Las obras de Oke, Olivares y Laguna amplían el conocimiento cultural de esta otredad subsahariana que es desconocida para muchos de sus espectadores. Y ahí está precisamente el efecto deseado de los discursos artístico-cultural-didácticos de Oke, Olivares y Laguna. Exploran la inmigración subsahariana como un concepto de espacio-tiempo que siempre es imaginado desde un territorio español pero que no ha sido visitado por muchos españoles. Muestran esos lugares para tratar las experiencias subsaharianas desde una perspectiva de los distintos hombres y mujeres subsaharianos.

5.4 Representación del hombre en *Querida Bamako*: padre y ser moral

El papel del protagonista masculino en *Querida Bamako* informa ampliamente sobre el colectivo subsahariano. No obstante, solo explica la actuación de un individuo crecido en un sistema patriarcal en Burkina Faso. En primer lugar, el guion presenta a este personaje masculino, Moussa, como protagonista, hombre de familia cariñoso, educado y tranquilo. En otras palabras, este varón subsahariano funciona como compás moral en esta historia fronteriza. El sentido de moralidad es una parte clave de la personalidad de Moussa y funciona en la narración, desde el principio hasta el final, para socavar un estereotipo negativo del inmigrante subsahariano como salvaje. Como explica David Bordwell, esto es clave para dar crédito a la producción cinematográfica: «la rutina más sencilla consiste en dar por sentado que la película resuelve tanto sus significados referenciales como los significados más abstractos (1995: 152)».

El comienzo de la película se centra en las motivaciones de Moussa para emigrar a España. Quiere sobrevivir a las miserables condiciones de la economía de su país e involucrarse en encontrar un trabajo. Está dispuesto a viajar porque le puede ayudar a él y reportar dinero a su familia. Según el guion original, Moussa juega este papel de protector de su familia, como dice el protagonista mismo:

Me llamo Moussa. Nací en una aldea de Burkina Faso, cerca de Ouagadougou. Mis padres eran campesinos, pero se sacrificaron para enviarme a mí, por ser el hijo mayor, a la escuela desde muy niño. Esperaban darme una educación para que, al hacerme adulto, pudiera ayudar a toda la familia (Urkixo 2006: 2).

La película subraya el funcionamiento de un sistema patriarcal y Moussa es su representante: el director no quiere descartar este contexto socio-cultural, tan importante en muchas tierras africanas. Se oye la voz en *off* del personaje de Moussa hablando en un castellano con acento, relato que, según el guion, está «acompañado por diversas imágenes de situación del estado africano, Burkina Faso, de un mercado, bullicio de las calles, y tránsito de vehículos». Las imágenes muestran que los recursos estatales están poco desarrollados en comparación con los países occidentales. José Enrique Monterde sostiene que «La condición miserable que impulsa a la acción migratoria es una constante de todos aquellos filmes que pretenden seguir el proceso migratorio completo (2008: 158)».

Esta miseria económica afecta a la conciencia de Moussa. Siente una obligación familiar que le motiva a iniciar su viaje. La apremiante situación en la aldea de Moussa representa esta falta de esperanza por parte de los hombres sin trabajo: la narrativa de Oke implica que el hambre en el territorio de origen impulsa una búsqueda del hombre subsahariano, en este caso de Moussa, de otras oportunidades para ayudar a la familia a sobrevivir, mientras que la expectativa y el papel de la mujer es quedarse atrás, manteniendo la casa y cuidando los niños, como ocurre con la mujer de Moussa y su hijo.

Para algunos críticos del cine español, estas míseras circunstancias del campo se parecen mucho a las apremiantes condiciones de las películas españolas sobre la migración rural en España en el siglo XX. Por ejemplo, se pueden comparar las secuencias iniciales de *Querida Bamako* con la versión fílmica de *La aldea maldita*, de 1942, en la que

se concentran y extreman el anacronismo histórico, la estereotipación de personajes, roles e iconografía espectacular, y la significación simbólica y alegórica de la mujer (...) pero esta vez guiados por un programa político y religioso concreto: evitar el éxodo rural y restaurar los valores de la España nacional-católica (Ballesteros 2007: 377).

Aunque Oke no establece una comparación de su versión de la pobreza rural con *La aldea maldita*, sí interesa a ambos directores la evaluación simbólica de la mujer. No obstante, Isolina Ballesteros asegura que *La aldea maldita* contiene un mensaje de interés cultural para la sociedad española y, por este motivo, podemos considerar en la presente investigación ciertas claves sobre el empleo del género en esta obra histórica: «Ante el inevitable éxodo a la ciudad, la madre debe quedarse en la aldea como marca

de pertenencia geográfica y como símbolo de la perpetuación de la especie en el espacio rural y doméstico (Ballesteros 2007: 377)». Aunque es muy probable que no fuera intención de Oke proponer una similitud entre épocas distintas de la historia española y la de Burkina Faso, es posible comparar las experiencias estereotipadas del hombre y la mujer en zonas rurales en narrativas cinematográficas y afirmar que se mantienen ciertas imágenes tópicas hoy en día de los hombres y las mujeres situados en los márgenes rurales de la sociedad.

Las imágenes iniciales de la película de Oke se diferencian de *La aldea maldita* en otro aspecto: la voz enunciativa del protagonista que migra de una zona rural a la urbees, en este caso la del sujeto subsahariano masculino. Desde el hundimiento del barco y las condiciones precarias del sector agrícola en Burkina Faso, estas secuencias del principio están narradas con la voz en *off* de Moussa, que habla con autoridad sobre sus experiencias durante el viaje migratorio, casi desconocidas para una mayoría de españoles. A pesar del drama que lo ha llevado al borde de la muerte, la postura de Moussa es muy paciente mientras habla con voz suave. Moussa explica algunos hechos y datos generales para que el público pueda acercarse a su perspectiva de la vida, que parece radicalmente diferente, en los conceptos de tiempo y espacio, que la de la sociedad española. Además, Moussa está acompañado por distintas imágenes del paisaje de Burkina Faso, que también enseñan las diferencias del paisaje peninsular. El color de la arena seca, el azul brillante del cielo y la falta de carreteras, hacen referencia a un ámbito duro e identifican un espacio con pocos recursos económicos. El espectador puede observar la posición desde la que habla Moussa en todos sus aspectos. En otras palabras, la representación de Moussa es una composición nueva en el cine español, ya que se trata de un protagonista de la otredad educado que vive al margen del mundo subsahariano.

Todos estos aspectos resultan imprescindibles para recrear una identidad masculina más cercana al sujeto subsahariano. Los humildes orígenes del protagonista hacen pensar que representa a un hombre poco pretencioso. La intención de Moussa de cuidar de su familia en estas condiciones marginales se explica por el hecho de su carácter pacífico y respetuoso con su cultura, sus tradiciones y sus normas. Por ejemplo, consulta a los hombres mayores en su aldea para que aprueben su intención de viajar a otro lugar, lo que implica un abandono temporal de sus obligaciones diarias como proveedor de su familia. Moussa insiste en su narración en que su actuación, su comportamiento y sus valores son códigos propios de su cultura y forman parte de su

identidad. La representación de este personaje refleja un ciudadano respetuoso, vestido con ropa occidental, que habla español de manera fluida, y no aparece con imágenes típicas de hombre salvaje. Por ejemplo, no participa como bailarín semi desnudo en rituales, no toca tambores, ni grita. En este sentido esta narración sobre el protagonista masculino se desvía del modo etnográfico y se convierte en un retrato instructivo de un personaje civilizado.

La selección del país de origen de Moussa es otra referencia cultural que implica el valor masculino que asume el protagonista en *Querida Bamako*. Procede de una ex colonia con una herencia cultural francesa que fue llamada République de Haute-Volta hasta su independencia en 1960. El nombre de Alto Volta fue cambiado en 1984 por el gobierno local, que escogió el nombre conocido hoy en día, Burkina Faso. Este nombre significa «la patria de los hombres íntegros» en la lengua local llamada mossi. Oke ha intentado crear el personaje de Moussa como un hombre que es reconocido por su carácter íntegro cuando empieza su viaje hacia España. Por lo menos, la producción de *Querida Bamako* quiere que el espectador reconozca que Moussa puede ser un intruso clandestino pero su carácter está dirigido por un alto sentido moral hacia su familia y otros – una identidad del hombre subsahariano poco representada hasta ahora en el cine español. A pesar de que este protagonista represente los códigos de un sistema patriarcal, su carácter moral nunca parece desfallecer durante el viaje. Moussa sabe enfrentarse a la corrupción que hay en muchas partes del mundo; no obstante, Oke expone la dificultad de Moussa para seguir siendo perfectamente honrado. En una escena clave, motivado por el hambre en un lugar aislado de la frontera, Moussa decide robar. Para sobrevivir, el protagonista se ve obligado a actuar de una manera que va en contra de sus creencias esenciales de una vida moral, ya que no quiere robar.

Esta secuencia ocurre cuando están instalados temporalmente en un campamento entre las fronteras de Marruecos y Argelia. Él y un compañero del campamento, Dembo, van en busca de comida y encuentran una cabra en un corral perteneciente a un campesino. El cabrito se asusta con la entrada de los dos hombres y empieza a balar, lo que alerta al campesino. Este persigue a los dos ladrones con gritos y una navaja, apuñalando a Dembo, que empieza a sangrar. A pesar de la violencia, consiguen escapar de ese sitio. Cuando Dembo muere en el campamento a causa de sus heridas, algunos instantes después del incidente, Moussa se arrepiente de su comportamiento.

Oke crea una oportunidad fílmica para captar el mundo interior de un varón subsahariano. Moussa revela sus emociones más profundas ante el espectador.

Reflexiona sobre las consecuencias mortales de su acto inmoral, lleno de dudas sobre el objetivo de su largo viaje, lejos de su gente, su aldea y su cultura. El guion ofrece un diálogo poco representado en el cine español entre dos hombres subsaharianos:

MOUSSA²²¹

Jamás en mi vida había robado. Así es como me educaron mis padres, pero ya no lo recordaba... Es este maldito viaje, que nos convierte en animales y hace que nos olvidemos de quiénes somos. No tenía que haber dejado a mi familia, lo único que he conseguido es conducir a la muerte a un hermano.

JUSTIN

Venga, Moussa, no es tu culpa. Él quiso ir contigo, lo hicisteis por ayudarnos a todos.

MOUSSA

¿Qué es peor: pasar hambre junto a los tuyos, o morir en un sucio camino, lejos de casa, sin poder despedirte de ellos?

(se vuelve hacia Justin)

Todo esto no ha servido para nada, Justin.

JUSTIN

¿Es Moussa quien habla, o me he confundido de persona? ¿Qué habríamos hecho Kahdy y yo durante todo este tiempo si no estuvieras con nosotros? ¿Quién nos habría dado ánimos para seguir? ¿A quién podría yo gastarle mis bromas?

(consigue arrancarle una sonrisa)

Aún puedes ayudar a tu familia, ya te queda poco. Dembo te pediría que sigas. También te lo pido yo.

El espectador comparte la conversación privada de Moussa. El protagonista se conforta con las palabras de su compañero de viaje, Justin. Toma conciencia del vacío emocional que siente y del proyecto de vida que ha iniciado como viajero clandestino. Recupera sus energías mentales, se da cuenta de la situación extrema en que se encuentran durante esta odisea, una experiencia que ahora refuerza particularmente su identidad como hombre responsable, según la versión de Oke. La película intenta revelar que el inmigrante varón que viaja a España tiene cierto capital cultural, sin convertirlo en una imagen artificial de víctima. Curiosamente, no es difícil imaginar que

²²¹ Urkixo, Joanes (2006: 56) *Querida Bamako: guión de largometraje documental*

Moussa tiene hambre pero, a pesar de que el viaje es muy largo y duro, parece que la escasez de alimentos básicos no ha hecho que su musculoso cuerpo adelgace.

La narración de *Querida Bamako* expone a Moussa como un hombre apegado a unos valores comunales autóctonos a pesar de que se ve obligado a emigrar. El hecho de que Moussa participe en esta aventura de alto riesgo hacia España supone que él tiene que negociar con quienes le ayudan a viajar y pagarles ciertas sumas de dinero que mantienen un sistema corrupto. La película no puede ocultar que la participación de Moussa como emigrante clandestino contribuye a esta corrupción que quiere denunciar como deshumanizante. Para llegar a España, Moussa y los otros viajeros se involucran en un sistema engañoso dirigido por otros sujetos subsaharianos. El relato muestra que Moussa trabaja en varios sitios del trayecto para ahorrar el dinero que le pueda dar la oportunidad de continuar hacia otro punto más cercano a su destino final. En este sentido, resulta irónico que Moussa sea un participante activo de una estrategia oportunista donde otros subsaharianos ganan dinero a su costa. Aunque no fuera la intención de Oke llevar a cabo una imagen negativa del sujeto subsahariano, que intenta sobrevivir en un mundo hostil, el mensaje implícito del guion sugiere que los valores comerciales triunfan sobre el bienestar comunal que Moussa defiende ante el espectador.

Una alternativa a esta imagen intachable de Moussa es el personaje de Justin. Este compañero de viaje que Moussa conoce al iniciar el viaje, representa otro tipo de sujeto subsahariano. Justin es el hombre soltero sin compromisos amorosos ni familiares. La introducción de este personaje en la película evita crear una identidad monolítica del hombre subsahariano. Al contrario, son hombres con personalidades distintas y que proceden de lugares diversos. Mientras Moussa procede de Burkina Faso, Justin se presenta como ciudadano de la República de Ghana, que estuvo bajo poder colonial británico. Esta diversidad cultural entre los sujetos al margen, según Oke, produce cierta facilidad para hacer amigos entre los hombres subsaharianos.

Hacer este tipo de amistades parece algo asumido en la película de Oke. Permite mostrar un aspecto cultural poco representado en los dramas de la inmigración clandestina: el humor. Cuando Justin conoce a Moussa, al principio del viaje, bromea con él y le llama feo. Se ríen juntos. Se plasma así de forma didáctica que la vida en el margen no implica siempre estar deprimido. No obstante, es un comentario irónico porque implica algo contrario a lo que aparenta Moussa en la película. Además, el papel

de Justin como acompañante de Moussa muestra la lealtad colectiva que existe entre varios sujetos masculinos, particularmente durante el viaje migratorio.

Añadir el personaje de Justin a la película permite formular otras observaciones sobre la condición marginal del sujeto subsahariano. Por ejemplo, Justin comenta a Moussa que en Europa «no distinguen a un negro de otro». Justin generaliza sin haber estado nunca en un país europeo. No obstante, es una frase didáctica en el guion para informar al espectador sobre la condición de Moussa. En algunas partes del mundo, esta otredad subsahariana está menospreciada por su diferencia racial. Además, Justin explica este conocimiento del trato racista que está poco representado en las narraciones españolas sobre el Uno y el Otro. Muestra lo que el hombre subsahariano imagina sobre el racismo que prevé encontrar en su destino final.

Oke también parece copiar un mecanismo cinematográfico de obras españolas anteriores. Por ejemplo, es posible hacer comparaciones con los protagonistas subsaharianos de *Las cartas de Alou* de Montxo Armendáriz y *Bwana* de Imanol Uribe. Las referencias físicas de Moussa, guapo y negro, son muy similares a la imagen exótica de los protagonistas, Alou, de M. Armendáriz y Mombassi, de I. Uribe. Según Isabel Santaolalla, el cuerpo funciona como elemento central en este tipo de obras españolas. No obstante, esta autora explica que la narración de *Las cartas de Alou* expone aspectos tópicos del hombre subsahariano:

comenzando por la proyección del físico del actor, Mulie Jarju – alto, esbelto, de piel intensamente oscura- que adquiere una cualidad icónica (...) destacan más la negritud (...) *Las cartas de Alou* reconoce e incorpora en su propio entramado el lastre cultural de esta tradición primitivista, pero a la vez lo contrapesa marcando su carácter nada agresivo, moderando el componente sexual y, sobre todo, dando acceso a su sustancia emocional y psicológica (2007: 469-470).

Santaolalla también recuerda al personaje Mombassi de *Bwana*. Uribe ha representado a este hombre subsahariano con ciertos estereotipos de la otredad; es decir, que Mombassi representa a ese «enigmático hombre negro [que] está dotado de una masculinidad esencial, natural, marcadamente física, que opera como antítesis del [protagonista hombre español] (Santaolalla 2007: 470)».

Sin embargo, el cuerpo muscular como representación no funciona bien. En el caso de *Querida Bamako*, resulta difícil aceptar que el llamativo físico de los protagonistas represente las condiciones extenuantes del inmigrante subsahariano; especialmente, parece artificial imaginar a dos protagonistas físicamente sanos en las

secuencias en que los dos pasan hambre y agotamiento extremos.²²² Cuando se desvisten y muestran su belleza física, estos dos personajes principales no parecen estar enfrentándose a un reto de supervivencia brutal. Cuesta creer la representación filmográfica de Moussa y Justin porque parecen mantenerse en buena forma. Aplicando unos criterios poscoloniales, la encarnación de Moussa y Justin pertenece a «un pasado permisivo, erótico y pre-industrial que los blancos mismos despreciaban y deseaban» (Shohat y Stam 1994: 20). Es decir, que la representación física de Moussa y Justin los sitúa en un discurso fílmico que revela poco de la hambruna sufrida por la gente en muchos territorios africanos. Y, por el contrario, este discurso sobre unos cuerpos llamativos resulta más revelador acerca de la mentalidad europea que considera al hombre subsahariano un objeto de fascinación.

No obstante, estos dos hombres subsaharianos también encarnan una imagen que Oke quiere recodificar de manera positiva. A pesar de la adulación física de estos dos actores por su agilidad corporal, Oke les otorga una voz enunciativa con pensamientos críticos. Esta película de Oke intenta mostrar que los protagonistas no deben conformarse con la mirada convencional del pasado. El filme pretende alejarse de ese discurso colonialista en un cine con una representación primitiva y erótica del hombre africano. Según explican Shohat y Stam, «La cultura colonialista ha construido un sentido de superioridad ontológica europea frente a las "razas menores sin ley" (mi traducción)».²²³

En las entrevistas con Oke, el cineasta explica los valores simbólicos del sujeto subsahariano. Por ejemplo, Oke expresa ciertas cualidades con los nombres de Moussa y Justin. A pesar de que el realizador evita abiertamente tocar temas religiosos, los nombres de Moussa y Justin contienen referencias a los mundos musulmán y cristiano. Parece que la selección del nombre de Moussa fuese a propósito para que el público culto interpretara la complejidad del personaje. Dicho nombre procede de Musa, mensajero y profeta mencionado en los textos sagrados del Corán.. Moussa tiene su equivalente en la religión judía, en la que es más conocido como Moisés, quien condujo a su pueblo desde Egipto hasta un territorio reclamado como la tierra prometida, donde fundó una nación para su pueblo. Moussa también actúa como mensajero simbólico en

²²² Véase mi foto imagen número 26 en el anexo.

²²³ Cita original: «Colonialist culture constructed a sense of ontological European superiority to “lesser breeds without the law” (Shohat y Stam 1994: 18)».

Querida Bamako, un intérprete que explica el duro viaje del inmigrante en busca de la promesa dorada de otra tierra y con el propósito de integrarse en otro lugar. La referencia de Moussa en dicha película como si él fuera un tipo de profeta tiene sentido para su personaje ficticio, que representa a un hombre inmigrante con un gran sentido moral. Su tierra prometida parece ser España.

Se puede analizar el significado de Justin de la misma manera. El nombre inglés de Justin alude a la herencia colonial británica de Burkina Faso y a la presencia cristiana en ese ámbito cultural. Podemos considerar el origen del nombre de Justin, que procede del nombre latino, Justino - uno de los primeros santos de la fe cristiana – y que significa justo y honrado. En *Querida Bamako*, las acciones de Justin apuntan a este significado durante el viaje: este personaje actúa de buena fe en todo momento. Justin comenta a Moussa que su intención es encontrar un trabajo cuando llegue a su destino para poder enviar dinero a su gente, y desempeñar el papel tradicional del hombre como proveedor de su familia. En la colaboración entre Moussa y Justin, estos dos personajes construyen un espacio que replica los valores patriarcales inherentes a sus culturas autóctonas. Es decir, que en *Querida Bamako* los personajes varones de Burkina Faso y Ghana son representados como seres morales que mantienen los principios convencionales del hombre en sus respectivas culturas, es decir, su identidad se basa principalmente en su género. Es menos importante su nacionalidad como un factor de identidad notable. Oke logra revisar el significado del sujeto subsahariano que emigra hacia España e implicar que la identidad civilizada de sus protagonistas masculinos procede de su religión o su tribu y tiene poco que ver con el Estado oficial o las autoridades nacionales.

En todo momento de esta narración ficcional, Moussa es el narrador principal. Se encarga del discurso sobre la inmigración subsahariana desde una subjetividad masculina. Moussa interpreta las motivaciones del viaje de Justin sin que el espectador lo escuche directamente de Justin y, por este motivo, hay recuerdos en *Querida Bamako* que son traducidos por otros. En otras palabras, Moussa habla por Justin. La relación amistosa entre estos hombres subsaharianos sirve a una causa principal: la presencia de Justin confirma muchos valores encarnados por Moussa –solidaridad, compañerismo, apoyo moral y la importancia del modelo de la familia patriarcal--. Las motivaciones de Justin para iniciar el viaje son económicas, según la versión de Moussa, que no reconoce que la base cultural de Justin y sus motivaciones para iniciar el viaje contiene muchas tradiciones prepotentes respecto a las mujeres. Como hombres que asumen la

responsabilidad moral de sostener económicamente a su gente, Moussa y Justin son representados como padres tradicionales y proveedores económicos.

No obstante, esta representación del hombre subsahariano carece de otra característica imprescindible: la condición poscolonial. Moussa habla en términos muy familiares de su aldea, su tribu y su familia ante el espectador como referencia clave de su identidad personal. Su concepto de ciudadanía es muy frágil. Simbólicamente, es posible interpretar que el inicio de este periplo es el primer paso hacia una larga recuperación de la miseria en una ex colonia. Moussa desempeña su papel como hombre, pero no parece reflexionar mucho sobre su condición de sujeto colonizado. Su viaje, y el de Justin, es el proceso de recuperar su dignidad como hombre importante en su pueblo. Y al mismo tiempo, pero no tan explícito en la narración, el viaje de estos dos hombres funciona para reconstruir unos valores perdidos en la herencia colonial. Desde el punto de vista de un espectador crítico, las acciones de estos hombres en *Querida Bamako* están marcadas por los efectos de la colonización europea: necesitan viajar hacia una metrópolis europea desde la periferia para poder sobrevivir.

5.5 Representación de la mujer en *Querida Bamako*: madres y prostitutas

En *Querida Bamako*, la representación del Otro subsahariano como sujeto femenino pone de manifiesto diferentes dimensiones culturales. Ya se ha mencionado la superficialidad del personaje de Fátima, quien mantiene un perfil de subalterna por su posición a la sombra de Moussa, a favor de quien se desarrolla la narración. El relato narra la historia de los hombres subsaharianos cuya imagen como héroe-viajero-padre se deconstruye con la voz del narrador Moussa. En este sentido, la narración de *Querida Bamako* copia un modelo establecido de género que se repite mucho en el cine español, en el que «lo masculino corresponde a lo universal y lo femenino a la desviación de la universalidad, haciendo de la mujer la única depositaria de la diferencia, la única, en otras palabras, con género y sexo (Zecchi 2006: 313)».

En el caso de Kadhy, el personaje femenino viajero, el trato que recibe está marcado por su género. Su historia personal como viajera y mujer soltera aparece a la

sombra de los otros dos protagonistas masculinos. Esto se podría considerar una contradicción en el bienintencionado proyecto del director si no fuera por el hecho de que el personaje de Kadhy representa una experiencia ambigua. Su pasado no está explicado y se la presenta con expresión de sospecha en las primeras secuencias, mostrando cierta desconfianza hacia sus otros compañeros de viaje. En ese momento no sabemos si Kadhy está huyendo porque ha sido víctima de ciertas prácticas culturales machistas o si es una mujer insegura en situaciones sociales.

Sin embargo, Oke no olvida a esta mujer a la sombra de Moussa y Justin. Es uno de los primeros casos del cine español en que aparece una mujer subsahariana como viajera independiente en tierras africanas. La película muestra la situación de un sujeto femenino que está fuera de su entorno autóctono, silenciosa en un mundo hostil. Además, esta misteriosa subalterna no habla sobre sus experiencias previas ante la cámara. Por el momento, mientras el guion desarrolla la acción de los hombres, Kadhy se mantiene a cierta distancia.

Si analizamos el nombre de la película de Oke, vemos una referencia implícita a una mujer subsahariana. Usar la palabra «Querida» evoca el comienzo de una carta dirigida a un sujeto femenino. Por un lado confirma que es una narrativa contada desde la mirada de un varón subsahariano, y por otro disimula las referencias secundarias a las experiencias de las dos mujeres, Fátima y Kadhy. El reconocimiento de la Otra subalterna en esta obra española a través de su presencia física parece una mirada parcial hacia la otredad subsahariana. A pesar de que la presencia femenina es superficial en esta parte ficcional de la película, Oke tampoco recupera una mirada completa con los testimonios de Michelle Dolaressé y Marian Obi. Estas dos mujeres también constituyen una minoría entre los once testimonios de varones subsaharianos en *Querida Bamako*. Por este motivo, *Querida Bamako* realiza un tratamiento limitado de la otredad subsahariana.

Parece que la representación fílmica de la mujer subsahariana resulta complicada. Hay que recurrir a las teorías de la subalterna desarrolladas en el ámbito anglosajón para acercarse a la comprensión del desconocido contexto de las mujeres en tierras africanas. En los guiones españoles, no parece fácil tratar la condición femenina en los contextos subsaharianos. En el ámbito académico anglosajón, particularmente en los estudios de género y en las teorías sobre el cine, se habla de la *black woman*, concepto que nos puede ofrecer una guía orientativa. No obstante, llegar a un compromiso sobre el vacío que existe en la representación de la mujer subsahariana es

complicado cuando se la trata como subalterna. Particularmente, la mujer subalterna y de piel oscura o, si prefiere, negra, está ausente en varias literaturas y campos académicos occidentales. Según Doane, el concepto cultural de mujer negra presenta peculiaridades especiales porque no es equivalente al de mujer de otro color, ya que éste último no llega a explicar un concepto que va más allá de la diferencia racial:

La categoría de la mujer se suele utilizar para hablar de mujeres blancas mientras que la categoría de *Blacks* [negros] suele referirse en realidad a «hombres negros». Lo que se pierde en este proceso es la situación de la «mujer negra». Su posición resulta peculiar y opresivamente única; en términos de opresión, es negra y también mujer; en términos de teoría, no es ni lo uno ni lo otro. Es decir, que ocupa una posición que resulta difícil concebir dentro de los paradigmas actuales (mi traducción).²²⁴

En otras palabras, ha faltado el factor femenino en las estructuras históricas que definen al inmigrante subsahariano. Dentro del contexto de *Querida Bamako*, la mujer subalterna es el Otro del hombre subsahariano, pero cuando se trata el sujeto femenino en sí mismo, este carece de una otredad que se le contraponga.

Esto implica de nuevo que no se puede descartar el acercamiento poscolonial que estudia el sujeto femenino tal y como lo ha descrito Spivak: el lugar que ocupa esta mujer silenciosa revela una condición poscolonial. No sorprende que el vacío que existe acerca de la mujer subsahariana y de su historia de silencio haya impulsado a muchas feministas occidentales a considerar posibles maneras de evaluar las miradas hacia ella y el significado de su representación (o su ausencia) en el cine. Uno de los desafíos puede ser la construcción misma de la identidad de la subalterna, según Amina Mama: «No solamente no hay concepto de la identidad en la mayor parte de los países de África, sino que no hay aparato sustantivo para la producción del tipo de singularidad que parece requerir el término [en Occidente] (2008: 225)».

Se hace necesaria una evaluación crítica para aclarar el dominio del sistema patriarcal en el mundo subsahariano. Por un lado, se puede cuestionar el modelo colonial, que puede haber impuesto otros patrones patriarcales adicionales sobre una situación que ya era desequilibrada; sin embargo, muchos críticos ya han advertido que no se puede culpar exclusivamente al sistema colonial europeo como la única fuente de

²²⁴ Cita original: «[The] category of women is usually used to refer to white women, while the category of Blacks often really means 'Black men'. What is lost in the process is the situation of the Black woman. Her position becomes quite peculiar and oppressively unique; in terms of oppression, she is both Black and a woman, in terms of theory; she is neither. In effect, she occupies a position which is difficult to think within current paradigms (Doane 1991: 231)».

opresión del sujeto femenino. En *Querida Bamako*, los testimonios de los personajes femeninos revelan las tradiciones ancestrales que obligan a las mujeres a casarse con desconocidos. En *14 kilómetros*, la mujer protagonista huye de un matrimonio arreglado por los mayores de la aldea, que siguen una costumbre ancestral; en *Princesa de África* se trata la poligamia, a través de la mirada de varias mujeres casadas, como una tradición sagrada muy antigua; y en *La causa de Kripan* se explora la ablación del clítoris como patrón precolonial. Todas ellas son situaciones culturales relacionadas con herencias históricas no europeas.

Algunos de los personajes femeninos desafían a las autoridades cuando emigran, al abandonar su entorno; al contrario que los varones subsaharianos, las mujeres inician actos subversivos que rompen el patrón opresivo que las somete. En *Querida Bamako*, los personajes de Kadhy, Marian y Michelle son ejemplos informativos de esta actitud pionera. Para estas mujeres, el proyecto de emigración como un camino hacia la libertad individual es otra motivación que las aparta de los inmigrantes varones en el viaje hacia España. Sin embargo, el hecho de que varias mujeres subsaharianas sigan su propio camino no evita que lleguen a otros espacios dominados por hombres. Además, su situación en el nuevo país sigue implicando ciertos riesgos por el mero hecho de ser mujeres; por ejemplo, es posible que se enfrenten a una violación o a manipulaciones para que se prostituyan. La ficción en *Querida Bamako* se centra en la perspectiva de Moussa y no otorga el mismo espacio a Kadhy para que se enuncie por sí misma.

La crítica poscolonial nos informa de que Kadhy es una representación subalterna. Sin duda, *Querida Bamako* da un tratamiento desigual a los sujetos subsaharianos favoreciendo al inmigrante varón, y sus objetivos didácticos son incompletos desde un punto de vista feminista; sin embargo, no es la única película que contiene esta mirada parcial. Otras obras muestran limitaciones para alcanzar una representación integradora de la otredad femenina en tierras africanas. Parece conveniente recordar las ideas de Edward Saïd acerca del orientalismo. Su tesis sobre Oriente apunta a la importancia del género, pero este autor palestino no ha logrado destacar cómo el papel de la mujer debe ser interpretado a partir de su diferencia. Tampoco la teoría poscolonial brinda una interpretación clara; por ejemplo, el trabajo de Homi Bhabha sobre la ambivalencia inherente a las relaciones entre el sujeto colonizador y el sujeto colonizado resulta algo abstracto para conceder la suficiente atención al espacio que ocupa la subalterna. Cuando se trata de género este concepto de ambivalencia resulta insuficiente para responder adecuadamente a las experiencias de

ser mujer subsahariana. Por estos motivos, es muy fácil sospechar que gran parte de los discursos de la crítica poscolonial se centra en el mundo masculino sin elaborar el significado de la dimensión femenina.

Esto resulta relevante en el cine español que quiere representar al sujeto subsahariano en su totalidad. La incorporación del género como tema en las cuatro narrativas cinematográficas dirigidas por Oke, Olivares y Laguna (todos hombres) revela ciertas estrategias feministas parciales; sin embargo, hay que reconocer que las cuatro producciones seleccionadas para este trabajo no muestran un machismo deliberado por parte de los realizadores. Al contrario, estas películas muestran que existe cierta dificultad para proyectar alternativas a las condiciones patriarcales presentes en varios países subsaharianos. Solo falta ver si estos realizadores han sido capaces de reconocer en sus relatos cuáles son estas alternativas. El reto para Oke, Olivares y Laguna es subrayar que la voz de la subalterna subsahariana está incluida en el guion. Por este motivo, se trata de examinar qué método de representación emplean para hacer visible las condiciones del sujeto femenino a través de su voz.

La inclusión de las mujeres en los testimonios es un esfuerzo noble en comparación con obras anteriores del cine español. No obstante, pueden formularse algunas preguntas críticas acerca de este pronunciamiento cinematográfico del sujeto subsahariano femenino: ¿Pudieron estas mujeres articular sus preocupaciones sobre la inmigración sin la intervención del cineasta? ¿Fueron filmadas con sus propios atributos genuinos sin que hiciese falta una intervención artística por parte del equipo español de rodaje? ¿Qué cualidades de las mujeres subalternas aparecen en la película? La reconstrucción ficticia de las acciones de estas narraciones del cine español no podía dejar de plantear dudas, desde el punto de vista metodológico, sobre la representación de las mujeres subsaharianas. Mary Ann Doane explica que históricamente ya ha existido este problema de la representación de la mujer como Otro. La autora sostiene que el paradigma colonial ha producido una compleja articulación del sujeto subalterno en muchas narraciones sobre la otredad. Doane dice en su libro *Femmes Fatales* que la imaginación colonial en la literatura occidental del siglo XIX produjo imágenes en las que la mujer negra solía representar muchos territorios colonizados. Esta autora afirma que cualquier representación del Otro femenino en el imaginario occidental connotaba una sexualidad promiscua. Se trata en el fondo de un problema de subalternidad que dista mucho de concernir sólo a los territorios que estuvieron sometidos a un dominio colonial. Esta sexualidad promiscua es otra modalidad de representación que, según

Doane, influye en la representación de la subalternidad femenina hoy en día. Supone que una representación subalterna debe ser revisada ahora con mayor reflexión sobre las teorías feministas.

Lola Young es otra fuente que contribuye a la comprensión de este sujeto poco entendido en los relatos fílmicos. Demuestra con sus observaciones sobre el «Black cinema» en el Reino Unido que el personaje de la mujer negra desempeña un papel estratégico para entender la otredad. Esencialmente, L. Young sostiene que la presencia del cuerpo visible de la mujer negra es una característica importante en este género del cine británico. La autora explica que la mujer apoya las posiciones dominantes de los personajes masculinos: «Lo que está en juego en las películas del «Black cinema» no es la mujer negra como sujeto activo sino una competencia entre los hombres en la que la mujer negra es el lugar donde se desarrolla este conflicto marcado por el género (mi traducción)». ²²⁵ El protagonismo de este tipo de hombre en el «Black cinema» se ve favorecido porque los personajes femeninos están a su lado en una posición secundaria.

No todas las características de dicho cine británico están en *Querida Bamako*. Sin embargo, Oke contempla el cuerpo femenino de un modo similar al que ha descrito Young. Las primeras imágenes de Fátima transmiten el protagonismo de su marido, Moussa, a través de la presencia corporal de ella. La puesta en escena muestra a Moussa acercándose a su casa y sentándose enfrente de la cabaña. Con la voz en *off*, Moussa empieza a hablar de su historia personal y de la localización de su pueblo, mientras sigue sentado con un cuaderno en el que escribe sus pensamientos. Fátima se mantiene callada y sale de la casa con el cuerpo doblado hacia el suelo para barrer la entrada de la vivienda. La actuación silenciosa de la mujer en esta secuencia es muy significativa porque subraya que Moussa es el jefe de la casa y ella es un ama de casa. En otra secuencia de *Querida Bamako*, se muestra la imagen de la mujer de Moussa acarreado sobre la cabeza un recipiente de agua que vierte en un recipiente de barro. Otra escena de esta película muestra cómo Fátima limpia una alfombra y luego baña a su hijo pequeño. Fátima está ocupada con todas las tareas domésticas diarias, mientras que su marido se sienta cómodamente y piensa en su situación económica a largo plazo.

Esta película representa el espacio dividido según una asignación de géneros. La situación es muy similar a la descrita por Bridget Aldacara, para quien el sujeto

²²⁵ Cita original: «What is at stake in [Black cinema] films is not an active Black female subjectivity but “competing masculinities in which the woman of colour emerges as the site where this gendered conflict is played out (Young 1996: 180)».

femenino en la España del siglo diecinueve siempre se asociaba con el espacio que ocupaba: «[En el fondo, la mujer ideal no está definida ni ontológica, ni funcional, sino territorialmente, por el espacio que ocupa (mi traducción)».²²⁶ Moussa lamenta no haber podido cumplir su deseo de ser periodista y también el reciente empeoramiento de sus condiciones de vida. La cámara muestra una imagen de la cara de Moussa desde la puerta de su casa, mirando a Fátima y a su hijo, dormidos en el suelo sobre una alfombra. Las imágenes sugieren que es el hombre subsahariano que mira y que cuida de su mujer y su familia, ya que él es el último en acostarse por estar tan preocupado por los suyos. Fátima solamente figura en la narración, su cuerpo siempre en segundo plano, como accesorio silencioso y madre asexual. Todo hace alusión a un modelo de familia concreto: la unión matrimonial asigna un papel secundario a la mujer mientras que el marido es el narrador principal de la historia.

Las primeras imágenes de Kadhy en la película también la presentan en segundo plano. No obstante, ella sí tiene algunos diálogos en la narrativa, a diferencia de Fátima. En los primeros instantes en que aparece, Kadhy está sentada en un camión detrás de los dos protagonistas masculinos. Simbólicamente, su espacio ya es desigual al otorgado a Moussa y Justin. Durante estas secuencias Kadhy es una mujer prácticamente invisible porque permanece callada. Curiosamente, tiene un papel que se puede comparar con el de Fátima. Por ejemplo, vemos a Justin realizar un truco de magia con los otros pasajeros del camión, que le permite tocar el brazo y las manos de Kadhy. A pesar de que Kadhy no habla, su presencia corporal al lado de Justin funciona como un elemento adicional para afianzar la posición de Justin como protagonista masculino. La cámara enfoca a Justin para que el espectador asuma su presencia destacada. Kadhy no contribuye como una persona autónoma a esta secuencia, sino que permite que la película haga un retrato más amplio de sus personajes masculinos.

Sin embargo, el papel de Kadhy cambia cuando estos tres personajes llegan a la ciudad de Gao, en Mali. Oke filma una secuencia clave donde el cuerpo de Kadhy, en cuanto sujeto subalterno, se transforma en un espacio en el que se desarrolla un conflicto de género. Mientras Kadhy está durmiendo sola en la calle por la noche, se acercan unos hombres desconocidos que intentan violarla. La cámara muestra cómo

²²⁶ Cita original: «The ideal woman is ultimately defined not ontologically, nor functionally but territorially, by the space which she occupies (Aldacara 1991: 27)».

Moussa y Justin se despiertan por los gritos de Kadhy. Los dos protagonistas masculinos intervienen para ayudarla en el violento ataque. Desde un punto de vista occidental, se puede opinar que esto es un tópico fácil. Nos referimos a que los protagonistas masculinos rescaten a la mujer que está en apuros, amenazada por violadores sexuales. Sin la intervención de Moussa y Justin no habría sido posible que Kadhy saliera ilesa de esa agresión. Su rescate contribuye a la imagen de los protagonistas como héroes que protegen el honor sexual de la mujer subsahariana.

Sin embargo, Oke no filma esta secuencia como una versión convencional de los buenos sentimientos ante la otredad subsahariana. Prefiere sugerir que el viaje hacia España es duro para todos los itinerantes porque se enfrentan a amenazas permanentes que los colocan al borde de la muerte. En este caso, los tres personajes se encuentran en un sitio hostil donde nadie se fía de los demás. Sólo cuenta la ley de supervivencia. Por ejemplo, Oke no entra en una discusión sobre la castidad de la subalterna y si ha sido mantenida o no. Al contrario, Oke se arriesga a ampliar este tema de la castidad de la mujer; es decir, que muestra un espacio público para las mujeres en tierras africanas que puede ser vulgar, no equitativo y muy duro. Los conceptos sociales relacionados con la sexualidad de la mujer en apuros parecen tener una mirada alternativa del cineasta: Kadhy no es castigada en la narración por ser mujer ni por ser víctima de una agresión. En la misma línea, Oke incluye el testimonio de Michelle Doloresse para demostrar que este tipo de amenazas son comunes para las viajeras en estas tierras:

TESTIMONIO Michelle Dolaresse²²⁷

(Camerún)

Nos iban a violar pero no lo hicieron porque nos escapamos. Al llegar, nos dejaron allí con unos hombres llamados Bouzous. ¡En pleno desierto! No veíamos la carretera, solo veíamos el cielo y el desierto. Bueno (...) Dios nos ayudó (...)

No cabe duda de que estas amenazas sexuales destapan el juego de poder entre los sujetos subsaharianos. Oke solamente expone una parte de este mundo de la inmigración en lugares africanos, seleccionando ciertas referencias desagradables a las que se enfrentan las mujeres subsaharianas. En el caso de Kadhy, Oke se ha interesado principalmente por despertar el interés del espectador hacia un mundo desconocido sin entrar en el plano emocional de su personaje femenino. La secuencia implica el abuso

²²⁷ (Mi transcripción)

del cuerpo femenino como una manifestación patriarcal dominante en la experiencia migratoria; sin embargo, deja que los comentarios sobre el tratamiento de la inmigrante subalterna como esclava sexual se expresen a través de los testimonios. Por ejemplo, la película menciona brevemente la prostitución a la que muchas mujeres viajeras acaban por dedicarse contra su voluntad. De hecho, caer en la prostitución puede resultar una amenaza inminente según una de las personajes, que fue apresada por una organización mafiosa. Según relata un inmigrante subsahariano, Daniel Bechaanchu, la agresión individual de las mujeres durante su viaje por el continente africano forma parte de unos sistemas denigrantes para todo el colectivo femenino:

TESTIMONIO Daniel Bechaanchu²²⁸
(Camerún)

En [el Monte de Gurugú] tienen una celda. En ella encerraban a las chicas con las que trafican, porque los nigerianos trafican con chicas, trafican con seres humanos. Las llevan a Europa para prostituir las.

De modo similar, la narración de Oke señala que la prostitución es un tema vivido en el mundo migratorio de las mujeres inmigrantes. El hecho de que estas mujeres sufran maltrato no significa que los directores que captan estas imágenes sean automáticamente machistas. En estas circunstancias hostiles, parece que la supervivencia para llegar a Europa está por encima de cualquier trato igualitario entre géneros. En general, la mirada hacia la mujer subsahariana bajo situaciones denigrantes de prostitución en *Querida Bamako* revela una deficiencia en la visibilidad de la otredad en los medios de comunicación españoles. Estas mujeres afrontan difíciles circunstancias que son bien distintas de las condiciones en que se encuentran los hombres subsaharianos en el viaje migratorio.

No hay duda de que este guion asigna un papel secundario a Kadhy como subalterna. El espectador conoce muy poco de su pasado, y la falta de un contexto social que explique por qué está fuera de su país de origen, obliga a considerarla una mujer atípica. El silencio inicial de Kadhy hace que parezca alguien misterioso, lo que deja mucho espacio al espectador para imaginar la vida de este personaje. Desde un punto de vista feminista, cabe pensar que el viaje de Kadhy hacia Europa le ofrece una oportunidad de dejar atrás los estrictos códigos sociales de su entorno. Pero, como

²²⁸ (Mi transcripción)

insiste Spivak, la subalterna no «habla». Esta representación de la mujer silenciosa hace imposible que el espectador sepa realmente lo que ella piensa.

Al mismo tiempo no queda claro si el cineasta imagina que la mujer inmigrante tiene un proyecto de vida propio. No obstante, Oke deja claro que este sujeto vive bajo normas patriarcales, y la imagen de Kadhy es gestionada desde la perspectiva de Moussa. Como él es el narrador principal, en el relato ficcional, es él quien presenta al espectador un resumen global del pasado de Kadhy. Al omitir las emociones de Kadhy sobre sus experiencias anteriores, el realizador la coloca en segundo plano frente a Moussa. El empleo de la voz en *off* masculina representa una oportunidad denegada a Kadhy, que no se expresa con sus propias palabras ante la cámara. Moussa toma la palabra por Kadhy como si él fuera su representante oficial para explicar sus circunstancias al espectador español:

MOUSSA (VOZ EN *OFF*)²²⁹

Kadhy tiene 22 años y procede de Benin. Trabajaba en el servicio doméstico hasta que su madre quiso obligarla a casarse con un hombre que ella no quería. Así que, con sus escasos ahorros, escapó por la noche y sin permiso para irse a España. Salió hace más de un mes junto con un grupo, pero se separó de ellos por el camino y ahora está sola.

Esta interpretación de Kadhy elude ciertas cuestiones espinosas relativas a la condición femenina en los países subsaharianos. Moussa resume la biografía de Kadhy de una manera periodística que resulta algo distante. La película no aborda los sentimientos de angustia de la mujer subsahariana bajo ciertas tradiciones patriarcales. El caso de Kadhy como mujer oprimida no es excepcional, tal y como podemos ver en las palabras de la cineasta Icíar Bollaín, que explica que la situación de género en estas partes del mundo es abrumadora:

De modo que la tarea de las mujeres que quieren cambiar las cosas en este continente es hercúlea, porque no se trata sólo de trabajar en sus propios países, sino también donde se deciden las políticas económicas. Mujeres para cambiar el mundo por arriba y por abajo. Y por dentro; la tradición, las costumbres, la religión, losas para las mujeres tan pesadas como la pobreza (Bollaín 2008: 12).

Sería interesante saber lo que piensa Kadhy. Por ejemplo, el espectador crítico podría estar interesado en saber si Kadhy se ha enfrentado a ciertas tradiciones

²²⁹ Urkixo, Joanes (2006: 24) *Querida Bamako: guión de largometraje documental*

denigrantes, como la ablación del clítoris, las relaciones sexuales extremadamente precoces entre hombres y niñas y la práctica de la poligamia, muy extendida en la religión musulmana, que es mayoritaria. El silencio público sobre estos temas revela hasta qué punto la subalterna se sitúa en los márgenes de los relatos sobre la migración. Poca gente entiende a estas mujeres. Muchas de ellas soportan un gran peso emocional a causa del sistema patriarcal.

Por este motivo, Bollaín y otras mujeres occidentales se interesan por entender la situación de las mujeres en muchas sociedades subsaharianas. Han reconocido que es un tema difícil de sacar a la luz en los medios de comunicación españoles. Incluso altos cargos del Estado, como la vicepresidenta española del primer gobierno de J. L. Rodríguez Zapatero, María Teresa Fernández de la Vega, han abogado por crear fondos para subvencionar programas de género en la Organización de Naciones Unidas. Quieren que ese dinero beneficie a los colectivos de mujeres en distintos países subsaharianos. Su meta es que esté «abierto a todos los donantes, destinado a promover y financiar políticas de igualdad de género en todo el mundo y muy especialmente en África (Gallego-Díaz 2008: 23)». Sin embargo, no está claro que las feministas occidentales puedan hablar en nombre de las mujeres subsaharianas ni que sean capaces de intervenir en las experiencias de otras mujeres de países poscoloniales. En este sentido, los directores de estas cuatro películas reconocen sus limitaciones para representar a sus personajes femeninos; el cine no puede representar adecuadamente todas las experiencias de la mujer inmigrante subsahariana.

Otra reducción simbólica de la protagonista femenina de *Querida Bamako* es su dependencia continua de los dos hombres. La voz en *off* de Moussa informa al espectador de que Kadhy puede escoger su propio destino cuando decide acompañar a los dos hombres, pero ellos la han convencido de que es mejor que los siga en el viaje. Su argumento principal es que Kadhy necesita protección física en cuanto ser una mujer joven: Moussa informa al espectador del hecho de que no es seguro para una chica viajar sola en esta parte del mundo. No obstante, la cámara no permite que el espectador vea ni escuche la reacción de Kadhy: la película muestra a los hombres mirándola, pero el espectador solo ve su espalda en un plano medio. No se puede ver la reacción de Kadhy en su cara, pero ella asiente en las secuencias siguientes a la formación de una relación triangular entre ellos.

Desde entonces, la representación de este trío ante la cámara se realiza desde la perspectiva de Moussa. Hasta el final de la narrativa, Moussa explica todos los actos y

pensamientos de los tres personajes. Curiosamente, el efecto parece ser que la presencia física de Kadhy es la de un decorado. Ella actúa como un objeto que acompaña a una narración que revela más sobre el carácter de Moussa y Justin. Además, hay mensajes implícitos sobre la existencia de relaciones íntimas entre estos tres personajes. Particularmente, el estado civil de Moussa como hombre casado y Justin como soltero se elabora a través de su relación triangular con Kadhy. El relato insiste en que Moussa mantiene su compromiso matrimonial hacia su mujer y supuestamente no tiene interés sexual en Kadhy. Dentro del triángulo establecido parece que sólo Justin y Kadhy pueden amarse físicamente.

Esta línea argumental, que permite un romance endulzado, parece algo forzada en la narración. Desde el intento de violación superado por Kadhy, Moussa y Justin desarrollan su relación con ella con la excusa de protegerla. En efecto, los dos varones se apropian del cuerpo de la mujer. El espectador crítico puede preguntarse si Kadhy se ha convertido en un premio para Justin por el hecho de salvarla anteriormente. Además, en la narración ni Justin ni Kadhy explican qué sienten el uno por el otro. La cámara solo muestra una escena donde Justin está esperando a Kadhy después de su trabajo mientras que la voz en *off* de Moussa dice de manera vaga que: «el viaje permite un espacio para los corazones». Esta secuencia muestra cómo Justin y Kadhy se reúnen para caminar juntos a su alojamiento. En la imagen siguiente, acompañada por un silencio sin música ni voz en *off*, se ven los cuerpos desnudos de la pareja que se abraza en la sombra del suelo de su habitación alquilada. La imagen de los cuerpos está cortada por la cámara en dos mitades para mostrar una mirada lateral de ambos cuerpos, desde el ombligo hasta la cabeza. El cuerpo de Justin está encima del cuerpo desnudo de Kadhy, sin besarse ni hablarse, y la imagen se funde en negro. Otra vez recuerda a una estrategia cinematográfica empleada ya en *Las cartas de Alou* cuando Santaolalla explica que se filma el cuerpo desnudo del hombre subsahariano con una mirada concreta: «la cámara se recrea en la contemplación de una figura escultural, dando acceso al torso y las piernas, aunque no a la zona genital (evitando así una excesiva sexualización del personaje) (2007: 469)».

Según el pensamiento de Mary Ann Doane, este tipo de representación alude a una relación de poder entre los sexos. En este caso, representa la desigualdad entre el hombre y la mujer subsaharianos. Doane sostiene que se da una recuperación simbólica de la mujer autóctona a través de su cuerpo femenino: el hombre subsahariano reconquista el espacio colonizado a través de la mujer, cuyo cuerpo desnudo representa

el lugar anteriormente ocupado por el discurso colonial. Desde esta perspectiva feminista occidental, cabe interpretar esta imagen audiovisual como afirmación del dominio masculino sobre la mujer subsahariana. La secuencia de sexo entre Justin y Kadhy es una representación de quién ocupa hoy en día los territorios subsaharianos. Lo que parece una referencia literal al acto íntimo entre Justin y Kadhy implica ahora imágenes con doble sentido. Justin toma el cuerpo de Kadhy como si fuera necesario ocupar su propia tierra y consolidar la representación de su identidad. Además, el peso corporal de Justin, que se pone encima de la mujer subsahariana, puede ser una alusión al dominio masculino sobre el colectivo femenino.

Otro punto de vista, con menos peso en el terreno sexual, es que el guion sugiere otro tipo de relación entre Justin y Kadhy. Su romance es muy significativo para la representación de los sujetos subsaharianos como seres que se parecen a cualquier pareja convencional que el espectador puede observar en el mundo occidental; además, ambos parecen consentir al acto sexual como seres iguales. Específicamente Oke permite imágenes sugerentes de un acto sexual entre los dos personajes subsaharianos, que exponen parte de sus torsos desnudos en un acto de cariño, ternura y de consentimiento entre dos enamorados.²³⁰ Entramos en el espacio privado de unos personajes subsaharianos, algo poco retratado en el cine español. A pesar de las limitaciones visuales que impone el cineasta, el punto clave es que este acto está en contraste con el asalto sexual de Kadhy. La narración insiste en una imagen benevolente de Moussa y Justin. Esta secuencia sugiere que no todos los hombres subsaharianos son unos violadores de carácter primitivo. Desde el punto de vista de Oke, los actos amorosos entre inmigrantes subsaharianos revelan que son capaces de sentir afecto.

Además, el romance floreciente entre Justin y Kadhy no rompe el triángulo amistoso entre los tres personajes. Las imágenes en la secuencia siguiente, por ejemplo, muestran una relación muy cercana. Vemos una calle donde caminan los tres personajes, y Kadhy está en medio, entre Moussa y Justin.²³¹ Kadhy mira fijamente a Justin, mientras que los dos hombres hablan entre sí sin prestar atención inmediata a la mujer. La puesta en escena de esta secuencia repite el mensaje de que el discurso sobre Kadhy está en manos de los dos protagonistas masculinos. Es curioso que se sientan obligados a proteger a la mujer sin prestar demasiada atención a sus ideas. Es decir, que

²³⁰ Véase mi foto imagen número 27 en el anexo.

²³¹ Véase mi foto imagen número 28 en el anexo.

la actitud de los dos hombres no favorece a Kadhy en crear un espacio propio donde ella pueda desarrollarse como individuo. En el ámbito profesional, Justin y Kadhy consiguen trabajos tradicionales. Obligados a tener una ocupación para recaudar más dinero que les permita continuar su viaje, la diferencia de género es obvia. Por ejemplo, Justin cose calzado en un taller y Kadhy plancha ropa en un taller. Esta representación de la mujer itinerante en un papel de ama de casa parece cercana a un discurso machista. Kadhy no parece escapar de del sistema paternalista, que ordena las tareas domésticas según el género.

Cuando Kadhy sabe que está embarazada, la narrativa censura ciertos pensamientos. El espectador no escucha lo que ella piensa sobre este asunto, pero la cámara muestra su cara feliz. Kadhy dice que tiene algo que contarle a Justin. No obstante, el espectador no puede ver la expresión del varón porque el espectador sólo ve su nuca. De repente, se corta a la imagen siguiente, donde Justin sale de la casa y deja a Kadhy sola. Se sienta con Moussa para contarle que va a ser padre.²³² El espectador ve cómo Justin expresa su frustración por los obstáculos que supone este embarazo para la continuación del viaje.²³³ Está muy enojado porque ahora sus planes para llegar a España van a tener otro significado. Justin tiene confianza con Moussa y le cuenta sus sentimientos, algo que le cuesta hacer con Kadhy. Se podría argumentar que este tipo de diálogo parece «transferido» de la pareja madre-padre a la de padre-amigo (narrador). Moussa se muestra muy emocionado por la noticia y responde positivamente a su amigo. Esta secuencia muestra otra vez el punto de vista masculino que domina la narración de las desventuras de estos tres personajes. Kadhy solamente funciona como el cuerpo que va a realizar la gestación del bebé. Justin no parece estar alegre de ser padre. Su percepción es que el embarazo crea obstáculos para su deseo de llegar a España. Además, resulta muy complicado que Kadhy pueda cruzar el mar hacia España en avanzado estado de gestación. Esto obliga a los tres compañeros a considerar otras rutas alternativas para que Kadhy no viaje en cayuco.

Curiosamente, este viaje de Kadhy no parece haber cambiado su destino como mujer con costumbres del pasado. En otras palabras, Kadhy asume la maternidad naturalmente y no cuestiona este papel tradicional. Parece estar contenta de que finalmente tendrá un papel sustancial en su vida: se adapta a ser madre. Al contrario,

²³² Véase mi foto imagen número 29 en el anexo.

²³³ Véase mi foto imagen número 30 en el anexo.

Justin empieza a cuestionar su papel como padre del hijo. Las reacciones opuestas de Justin y Kadhy apuntan a una división en las expectativas sobre su viaje, la visión de sus vidas y los cambios personales que supone el nacimiento del bebé. Ann E. Kaplan explica que el paradigma de la familia tradicional impone unas condiciones para entender las cualidades de género. Sostiene que las mujeres suelen asumir una idea de familia con más facilidad que sus parejas masculinas. Kaplan opina que ellas son más conscientes de la historia de la familia; en efecto, suelen establecer su identidad como mujer a través de sus experiencias de relaciones familiares.

Esa formación de una familia tradicional durante el viaje migratorio tiene consecuencias importantes en la narración final de *Querida Bamako*. La apremiante situación de Justin y Kadhy como viajeros sin hogar permanente tiene cierta resonancia bíblica: Oke presenta a estos dos amantes subsaharianos simbólicamente como la pareja itinerante de María y José, quienes tuvieron que buscar un techo en tierras hostiles ocupadas por los romanos. Bajo condiciones similares, Justin y Kadhy intentan esquivar a las autoridades marroquíes, que les pueden expulsar a sus países de procedencia. Kadhy se ve obligada a buscar espacios en la periferia que le permitan pasar un embarazo seguro. Su estado de gestación influye en las decisiones de sus movimientos y le quita la libertad de trasladarse fácilmente. Un interrogante es si puede cruzar las fronteras estatales hacia España. El embarazo de Kadhy crea una intriga añadida en la acción de la película, aliviada al comprobar que Justin le ofrece finalmente cierto apoyo emocional.

Otra vez esta narrativa muestra que las mujeres subsaharianas no pueden tomar decisiones por sí mismas. Hace falta la intervención de Justin. Los personajes masculinos son los que asumen la responsabilidad ante la situación de Kadhy. Esta vez la justificación es buscar una solución que ayude a Kadhy y a su hijo a sobrevivir. Moussa y Justin arreglan un viaje con la ayuda de otro hombre, que guía a Kadhy por el mar en dirección a la frontera española. La confluencia de Kadhy con el agua del mar hace que se reencuentre con elementos femeninos de la mitología griega.²³⁴ El agua, como fuente de fertilidad, es un significante que remite a la representación de Kadhy como madre.

Cuando Kadhy llega a España se pone en marcha para buscar a Justin. Su único objetivo en la vida parece ser reencontrarse con él en tierra española. Además, la

²³⁴ Véase mi foto imagen número 31 en el anexo.

representación fílmica de Kadhy y su vida en España está estructurada alrededor de los consejos de otros hombres subsaharianos. En una escena se ve a Kadhy muy preocupada cuando llama a Moussa desde un locutorio para escuchar alguna noticia sobre Justin. Moussa le ofrece apoyo moral al saber que ella se encuentra sola con su niña recién nacida.²³⁵ En otra secuencia Kadhy se ha trasladado a Madrid y se acerca a un varón inmigrante en la Plaza de Lavapiés para obtener noticias sobre el paradero de Justin. El mundo de la mujer inmigrante en *Querida Bamako* permanece rodeado por el colectivo masculino cuando se instala en la sociedad de acogida.

Cuando finalmente se produce este reencuentro entre Justin y Kadhy, se usa Lavapiés como escenario simbólico. En el caso de otras producciones españolas, Lavapiés es la cara de la convivencia entre los inmigrantes y los españoles. Muchos guiones ya han empleado este barrio como fondo emblemático para rodar el relato de la inmigración subsahariana en España. En *Querida Bamako* el guion sitúa a Kadhy en frente de la boca del metro de Lavapiés. Cuando aparece Justin, la pareja se abraza. Esta secuencia confirma que la entrada en España para muchos inmigrantes subsaharianos está vinculada a este barrio. Curiosamente, Lavapiés no es un lugar donde las mujeres inmigrantes adopten un camino liberado del patriarcado subsahariano; Kadhy representa a una mujer que asume la identidad de esposa. Lavapiés supone una resolución para la maternidad de Kadhy que adopta el patrón tradicional de la mujer subsahariana.²³⁶

Otra interpretación de estos dos amantes reunidos es que representan cierta estabilidad social. Es una manera eficaz de convertir esta otredad subsahariana en un sujeto menos amenazante, ya que cumple con unas ideas básicas de familia tradicional. En este caso, el personaje de Kadhy no está emancipado del hombre subsahariano, pero no importa. Son supervivientes que aspiran a una vida conformista; es decir, que no son personajes revolucionarios que dan indicios de ser sujetos amenazantes para el bien de la sociedad española. Al contrario, son una pareja muy a favor de las costumbres convencionales. Así, Oke evita una imagen feminista para el fin de *Querida Bamako*: el entorno de Lavapiés como receptor de inmigrantes subsaharianos será el lugar para establecer una familia tradicional para Kadhy y Justin.

²³⁵ Véase mi foto imagen número 32 en el anexo.

²³⁶ Véase mi foto imagen número 33 en el anexo.

5.6 Las condiciones de género en *14 kilómetros*

La representación de la mujer subsahariana está presente desde las primeras secuencias en *14 kilómetros*. La interpretación de Gerardo Olivares en esta obra se diferencia de la de otras producciones españolas. Como ya había hecho Oke en su obra, Olivares comprueba que, como afirma Sami Naïr, en las inmigraciones subsaharianas hacia Europa es «cada vez mayor la presencia de mujeres (2006: 43)». Los créditos al principio de *14 kilómetros* se abren con una melodía cantada por una voz femenina. El espectador oye unos ritmos musicales en que una flauta acompaña a la voz de la cantante senegalesa Yvonne Daba Sede. Es decir, Olivares trae la emoción femenina desde tierras africanas y la presenta a los espectadores. Esta canción inicial es muy relevante para la sensibilidad femenina que asume el cineasta; anteriormente hemos hecho una reflexión imprescindible sobre las bandas sonoras en las producciones cinematográficas. Particularmente la selección de la música que se aplica a muchas narraciones occidentales sobre tierras de las antiguas colonias europeas revela el núcleo emocional que domina el discurso entre el Uno y el Otro (Stam 2000: 222). En el caso de Olivares, según la propuesta de Robert Stam, la música implica un cambio en la representación emocional de los acontecimientos en tierras africanas. Empleando música compuesta por artistas subsaharianos, *14 kilómetros* constituye un relato más cercano a la inmigración desde estos lugares ex-colonizados. Esta banda sonora original presenta la emoción experimentada por los protagonistas procedentes de estos lugares lejanos.

Además de con una música autóctona de la otredad, en *14 kilómetros* la narrativa empieza con una secuencia sobre la condición femenina en Mali. Vemos a una mujer mayor que está negociando las condiciones de la dote de su hija. El precio es aprobado por el futuro esposo u otro familiar masculino. La opinión de la hija, Violeta, no cuenta y ella no está presente durante la negociación de este matrimonio forzado. Olivares filma todo el diálogo de esta secuencia en un idioma local con subtítulos en español. El mensaje general para el espectador es la valoración denigrante de la mujer protagonista, objeto dentro de su propia familia y, por extensión, dentro de su sociedad. Las actitudes conservadoras están subrayadas por el entorno rural de pobreza. Por ejemplo, el futuro marido de Violeta ofrece un animal como dote a la madre.

Estos acontecimientos al principio de la narración muestran la fuerte división cultural entre muhcas mujeres subsaharianas y sus padres. No obstante, este tema tiene equivalentes históricos en el mundo occidental, en particular en el cine español se ha tratado este tema de la apremiante situación de las mujeres en zonas rurales. Otra vez parece que se puede hacer una comparación cultural con *La aldea maldita* (1942) de Florián Rey, que propone unos valores acerca de la mujer rural que interesan profundamente a Olivares. Para ser precisos, en esta antigua película de Rey se plasman algunos conceptos del régimen franquista sobre el papel de la mujer: «El orden social franquista propugna un familiarismo frenético que se basa en la pertenencia de la mujer al Estado (madre/familia/nación) y en la creación de un estatuto de comunidad pública femenina que no puede ser rechazado, sólo aceptado o sufrido (Ballesteros 2007: 376)».

Sin embargo, Olivares defiende una representación alternativa de la mujer campesina. Su propuesta es diferente de los tópicos de *La aldea maldita* y se distingue también del personaje de Fátima en *Querida Bamako*. La protagonista de *14 kilómetros*, Violeta, asume una voz enunciativa en la cinta. El espectador la escucha expresar su opinión acerca de la boda concertada por su madre. Las imágenes de Olivares exponen a Violeta recogiendo agua del río con una amiga de la aldea²³⁷: Cuenta Violeta que el hombre que le han asignado como futuro marido es el mismo que la ha violado antes. Le preocupa que él continúe abusando de ella cuando se casen. Estos acontecimientos la llevan a considerar su huida a Europa para escapar de su situación personal; este éxodo rural hacia la metrópolis parece igual al retratado en *La aldea maldita*. La diferencia es que está actualizado para adaptarse a las circunstancias poscoloniales.

No obstante, Olivares subraya otro tema que le interesa más: una reflexión feminista. La protagonista de su película toma conciencia de su situación como mujer oprimida. El cineasta ha escrito un guion que habla de una mujer subsahariana que quiere un proyecto de vida propio. A pesar de la opresión social y de la falta de recursos económicos propios, Violeta recibe dinero de su hermana para iniciar su viaje. No queda muy claro cómo ha conseguido su hermana ahorrar ese dinero cuando están rodeadas de tanta pobreza. Obviando esta duda sin explicación, la postura de este realizador español es que las mujeres en esta aldea saben organizarse si hace falta ayudar a otra mujer en apuros. Quizá de una manera muy conveniente, Olivares sugiere

²³⁷ Véase mi foto imagen número 34 en el anexo.

la posibilidad de que una mujer subsahariana abandone su entorno como acto de resistencia.

Sin embargo, las circunstancias autóctonas son más complejas para la gran mayoría de mujeres en Níger. No todas optan por emigrar ni por huir al extranjero. Cuando Bollaín visitó este país, unos meses después del estreno de *Querida Bamako y 14 kilómetros*, se encontró con un colectivo femenino despreciado que no había abandonado su territorio natal. Bollaín intervino en un encuentro internacional en el país sobre la situación marginal a la cual se enfrentan muchas mujeres subsaharianas en su propio entorno:

Empezando por las [mujeres] de Níger, donde, cuando el marido muere, el hermano hereda la casa, las tierras y a la mujer, que no tiene acceso a la propiedad. Ni al estatus de ciudadano, ni a la dignidad. Es casi como el debate que sostuvo Bartolomé de las Casas sobre los indios allá por el siglo XVI. Las mujeres aquí sí tienen alma. Pero poco más. Por eso hay otro objetivo en el encuentro; el empoderamiento, la toma de conciencia del poder individual y colectivo de las mujeres (Bollaín 2008: 12).

Por este motivo, Violeta representa una minoría de mujeres en Níger. No obstante, la narración en *14 kilómetros* muestra a Violeta como símbolo de la (auto) conciencia. Sus acciones pueden ser interpretadas por un espectador español como las de una mujer que asume valores feministas. A pesar de que es víctima de todo tipo de trato desigual, hasta llegar a la prostitución, Violeta sabe mantenerse firme en un mundo dominado por hombres; por ejemplo, sabe ubicarse en el desierto con la ayuda de las estrellas, algo que sus dos acompañantes masculinos, Buba y Mukala, son incapaces de hacer por sí mismos. Ella les explica cómo calcular la dirección geográfica y ellos la escuchan con atención. Estos hombres aprenden del conocimiento científico de Violeta. Olivares sugiere que la supervivencia en este viaje particular depende de la inteligencia de una mujer.

Otro hilo conductor de la trama que se asemeja a *La aldea maldita* es el mundo de la prostitución. El éxodo rural del siglo XX representado por Rey parece estar transferido a la deplorable actualidad retratada por Olivares en tierras subsaharianas del siglo XXI. Este salto en el espacio-tiempo de la cinematografía española, comparando estas dos películas de distintas épocas, revela que ciertos realizadores españoles vuelven a menudo al mismo tema. Por ejemplo, Isolina Ballesteros resume así la trama del filme de 1942: «Influida por las malas compañías y desoyendo la imposición del esposo [o marido futuro], se desvía del camino que le corresponde y abandona la aldea, el hogar familiar (...) para acabar en un burdel de la ciudad (2007: 377)». Es posible aplicar esta observación relativa a *La aldea maldita* a Violeta. Sin embargo, Olivares no denuncia

una supuesta transgresión sexual, como sucede en *La aldea maldita*, sino que representa a Violeta como una mujer reivindicada. El cineasta actualiza la situación en el burdel para convertir a Violeta en una mujer que toma sus propias decisiones a pesar de su trabajo como prostituta. Violeta decide quién toca su cuerpo. Por ejemplo, Buba intenta tocar el pecho de Violeta mientras ella duerme por la noche en el desierto. La reacción de Violeta es muy firme y rechaza el intento de Buba:

VIOLETA

Para. ... Para, Buba. ... Te he dicho que no sigas, por favor.

BUBA

¿Qué te pasa? Lo has hecho muchas veces en el burdel. ¿Qué más da una vez más?

VIOLETA

(se levanta del saco de dormir y da una bofetada a Buba).

No me vuelvas a tocar.

(se marcha a dormir en otro sitio).

Esta representación sugiere que Violeta sabe parar el acoso sexual. Su conducta está en contraste con la Kadhy, que fue rescatada por Moussa y Justin cuando unos hombres desconocidos la intentaron violar: Violeta es una mujer fuerte que sabe defenderse y Kadhy parece una víctima indefensa. En las secuencias finales de *14 kilómetros* Buba busca a Violeta en un burdel de Marruecos con el propósito de llevarla a un cayuco con destino a España. No obstante, ella rechaza su oferta. Violeta no sigue las órdenes de cualquier hombre. Se siente con suficiente poder para tomar sus propias decisiones sin la dirección de otro. Buba se marcha y parece que, después de pensarlo bien, Violeta ha tomado su propia decisión de incorporarse al grupo que decide salir hacia España.

Aunque Olivares muestra la emancipación de Violeta como individuo, el relato mantiene ciertas dudas sobre la condición de las mujeres subsaharianas. Es decir, hay interrogantes sobre la representación verosímil de Violeta, ya que el espectador tiene que asumir que todas esas mujeres inmigrantes son desafiantes. Por ejemplo, no parece realista que otras, en la misma situación que Violeta, puedan escaparse de una red de prostitución con tanta facilidad. Olivares muestra a grupos mafiosos que controlan los viajes en cayuco, pero evita mencionar que el abusivo sistema de prostitución está organizado también por grupos fuera de la ley. En *La aldea maldita*, la prostituta muere

por la mala vida que lleva; en la situación contemporánea de *14 kilómetros*, no hay manera de desvelar las consecuencias de las que viven en condiciones de prostitución forzada en reclusión. En este caso, el cineasta opta por que Violeta desafíe este aislamiento como una mujer emancipada, y se libere para viajar a la costa española.

Esta interpretación en *14 kilómetros* hace que Violeta sea una mujer icónica para Olivares. Curiosamente, durante toda la película, Olivares no presenta a su protagonista feminista en su condición poscolonial. Se percibe la resistencia de Violeta ante los hombres subsaharianos en el contexto de género – ella no se resiste contra los hombres europeos, por ejemplo--; la historia subraya un conflicto de género entre Otros subsaharianos. Es decir, *14 kilómetros* evita la representación de la resistencia taimada del sujeto colonizado frente al colonizador, según la descripción de Homi K. Bhabha. En vez de ello, Olivares expone la dificultad de sacar a la luz una experiencia muy suprimida entre muchos hombres y muchas mujeres subsaharianos. Olivares cree que el problema de la inmigración subsahariana es precisamente esa diferencia en el tratamiento de las mujeres en el viaje migratorio desde tierras africanas. Por ejemplo, Olivares describe cómo le impactó su encuentro con distintas mujeres viajeras para poder luego crear una representación compleja de las condiciones femeninas:

Me llamó mucho la atención en Agadez en el norte de Níger, un punto muy importante de la ruta de inmigración, toda la cantidad de chicas jóvenes que tenían que prostituirse por el camino para poder pagarse el viaje. Por eso hay muchas chicas embarazadas. La gente [española] se echa la mano a la cabeza: ¿Cómo a estas chicas se las ocurre quedarse embarazadas por el camino?, ¿no? Porque es un viaje que dura años, ¿no?, se van quedando sin dinero, tienen que trabajar, las deportan de Argelia a Níger, lo vuelven a intentar... (Video en YouTube 7 de julio de 2010, «Itinerario de las artes. Gerardo Olivares habla del documental»).

La sorpresa que Olivares admite con este encuentro en Agadez revela su falta de acercamiento a la otredad femenina. Es decir, que el cineasta español se enfrentaba a ciertas limitaciones semióticas durante la escritura de su guion. ¿Hasta qué punto su imaginación ha reemplazado las realidades experimentadas por las mujeres subsaharianas? En otras palabras, Olivares no ha sabido dialogar con estas mujeres del margen para entender su interioridad. Es posible que se haya debido a una falta de tiempo para desarrollar cierta confianza entre el cineasta y estas mujeres subsaharianas, no obstante, su limitada investigación ha dado como resultado que él ha impuesto una mirada feminista occidental para acercarse a esa otredad de las mujeres subsaharianas.

Su versión final de Violeta es la de una protagonista resistente. No representa un papel tradicional de mujer que acepta las normas convencionales de su cultura

autóctona. Violeta se resiste a casarse para convertirse en una esposa y madre futura. Además, la representación de Violeta, según el análisis de José Enrique Monterde, introduce en el cine migratorio otro aspecto de la condición femenina:

Tal vez por una cuestión generacional, junto a las esposas/madres insumisas abundan más las jóvenes que se rebelan contra las constricciones familiares sujetas a unas tradiciones originarias (...) Frente a esas madres e hijas insumisas ante maridos y padres también se abre una galería de mujeres inmigrantes valerosas que tienen que enfrentarse a peliagudas situaciones familiares con diferente éxito (...) Y en el otro extremo de la consideración social, no podemos olvidar la inevitable contribución al mundo de la prostitución que constituye un crudo tributo para muchas mujeres inmigrantes... (2008: 198).

Precisamente Olivares transforma a su protagonista Violeta de chica rebelde en contra de su madre en una prostituta clandestina. Cuando no asume una doble vida de meretriz, Violeta actúa como pareja reacia de Buba. Como mujer concienciada, Violeta tiene dos identidades: la de prostituta en un mundo corrupto y la de mujer inmigrante feminista.

Esta doble interpretación de Violeta se diferencia de Kadhy en *Querida Bamako*: Violeta no es una mujer embarazada ni desempeña un papel tradicional de madre. Sin embargo, cuando Buba está deshidratado, recuperándose en un campo de una comunidad tuareg, Violeta hace de enfermera para asegurarse de que Buba se recupera. Además, le consuela como una madre cuando él se entera de que ha muerto su hermano Mukela en el desierto. No ha perdido su lado humano durante este peligroso viaje, pero no llegamos a convencernos de que sea una mujer completamente emancipada. Para Olivares, lo importante es que Violeta no es un personaje secundario, y la presenta como personaje clave de la inmigración subsahariana.

5.7 *Princesa de África*: ¿Sujetos inmigrantes del exotismo al transculturalismo?

La condición de las mujeres subsaharianas en *Princesa de África* muestra un conflicto cultural con valores de la modernidad. De hecho, el realizador de esta obra, Juan Laguna, presenta un enfrentamiento entre esta realidad de las mujeres subsaharianas y la de una mujer española. Su argumento principal es que ciertas convulsiones sociales en España se han producido a causa de la inmigración subsahariana (masculina); para ser precisos, *Princesa de África* trata una ficción-documental sobre el matrimonio interracial, interreligioso y polígamo entre una mujer española y un varón senegalés. La llegada a tierras africanas de esta española, Sonia Sampayo, suscita ciertas cuestiones culturales entre el Uno y el Otro. Cuando Sampayo visita a las otras esposas de su marido en Senegal, se encuentra con una cultura desconocida para muchos espectadores. El encuentro inicial entre dos modos opuestos de ser mujer es impactante, algo exótico; sin embargo, aparecen posibilidades de transculturación, que luego decepcionan. Como alega Ferrán Iniesta, hoy en día el choque cultural en tierras africanas enfrenta en muchos lugares a la tradición y a la modernidad democrática, dando lugar a «la difícil co-existencia de dos formas de vivir, de valorar y de relacionarse (2007: 9)».

Lo más notable de esta obra de Laguna es el viaje de una mujer española que quiere convertirse en una mujer de la otredad subsahariana. Sonia Sampayo se marcha a Senegal con la intención de incorporarse en esa sociedad. El afán de de Sampayo parece impedir una reivindicación del sujeto subsahariano en la narración; sin embargo, no se trata de un acto desafiante por parte de Sampayo sino que ella señala cierto temor convencional en España que no está acostumbrada a muchos matrimonios interraciales. Sobresale esta obra porque Laguna se interesa por la posición del español que se marcha a tierras africanas. El cineasta relata una inversión interesante de papeles. Además, Laguna trata el viaje de retorno del inmigrante subsahariano varón, pero se interesa por la transformación cultural que experimenta Sonia. Barbara Zecchi señala que este tipo de obras en el cine español crean un espacio liminar hacia el transculturalismo:

Estas obras no defienden ya un proyecto de asimilación del inmigrante o de integración del español, sino que realizan una propuesta de diálogo para que los dos grupos se modifiquen y se enriquezcan mutuamente, anticipando la posibilidad de una situación de hibridización (2010: 176).

El diálogo de Laguna aborda el contexto social de la poligamia en Senegal. Además, supone la innovación, frente a otras obras españolas, de ser un hombre el que, detrás de la cámara, se interesa por contar la versión de la poligamia de una mujer española y varias senegalesas.

No cabe duda que este cruce entre poder y deseo hacia el Otro por parte del realizador y, por extensión, de su protagonista española, Sonia Sampayo, revela una mirada neo-colonial. Por este motivo, esta película requiere más atención en su representación del colectivo subsahariano. Resulta muy compleja la valoración que Laguna hace de la tradición africana como registro cultural opuesto a la modernidad española. El mandato tradicional en *Princesa de África* se basa en la diferencia de género. Otra vez es el aspecto femenino del sujeto subsahariano el que ayuda a destacar estas obras entre otras producciones españolas sobre la inmigración reciente, tal y como sostienen Stephen Marsh y Parvati Nair:

La construcción del género en el cine español ha sido articulada con una intención ideológica que apunta a imaginaciones específicas de la identidad nacional (...) Mientras que el cine español es indiscutiblemente distintivo, los préstamos transnacionales del cine como forma de arte fluido han producido intervenciones importantes en el modo en que se imagina el género y, a su vez, la nación (mi traducción).²³⁸

Laguna estrenó su largometraje *Princesa de África* en las salas de cine españolas a finales de 2008. Esta obra intenta convencer al espectador de que se trata de una historia de dos sueños: el deseo de Sonia Sampayo, una mujer española atraída por la música y el baile senegalés, de tener un marido cariñoso, y el objetivo de Marem, una niña senegalesa de catorce años, de emigrar a España para conseguir ser bailarina.

Sin embargo, el hilo conductor de la acción es el retorno del inmigrante senegalés, Pap N'Diaye. Esta ficción-documental surgió como colaboración artística entre Laguna y Sampayo, que está casada con Pap. El drama expone las complicaciones de muchos matrimonios basados en la poligamia practicada en muchas tierras africanas. La vuelta de Pap, que está casado con Sampayo y con dos mujeres senegalesas, crea una oportunidad única para la película de Laguna. El cineasta muestra ciertas condiciones

²³⁸ Cita original: «The construction of gender in Spanish cinema has been charged with ideological intent aimed at specific imaginations of national identity (...) While Spanish cinema is incontrovertibly distinctive, the transnational borrowings of cinema as a fluid art form have produced important interventions in terms of how gender, and in turn nation, is imagined (Marsh y Nair 2004: 4)».

del sujeto subalterno, estas senegalesas que no pueden trabajar fuera de sus casas ni se les permite bailar en público. La mirada de Laguna quiere exponer las circunstancias de todos estos personajes femeninos, incluido el de Sampayo, y, particularmente, las apremiantes condiciones de vida de las esposas senegalesas de Pap.

Muy distinta es la perspectiva de Sampayo en su autobiografía, *Princesa de África* (Madrid: Planeta, 2009). Ella proporciona su versión subjetiva de su proceso de aceptación para compartir su vida con Pap y sus dos esposas. Sampayo se considera a sí misma protagonista definitiva cuando confía en Laguna para filmar el viaje del retorno de su marido a Senegal. Ella también acompañaba al equipo de rodaje en una producción de bajo coste para actuar como mediadora cultural.

Curiosamente, la autobiografía evita detallar las circunstancias de la hija de Pap, Marem. Ella no está incluida como personaje importante del texto. Al contrario, el libro subraya las experiencias culturales y emocionales de Sampayo como una historia de amor entre ella y su marido. Según la nota final, «Sólo he querido mostrar mi experiencia, aquello que me ha enseñado a abrir la mente y el corazón a otras formas de ver la vida, a escuchar mi clamor interno (2009: 277)». El resultado es que todas las observaciones sobre el matrimonio polígamo y las características culturales en el libro proceden del punto de vista de Sampayo, cuyo matrimonio se asienta sobre muchas diferencias culturales. Esta mirada tiene un matiz orientalista ya que le cuesta opinar objetivamente sobre la experiencia migratoria de su marido subsahariano en el contexto (pos) colonial.

A pesar de que Laguna y Sampayo tienen una relación amistosa, el cineasta evita copiar la perspectiva exclusiva de Sampayo. Laguna reconstruye al Otro subsahariano con algunos testimonios de los protagonistas senegaleses, algo que distingue a su película de la autobiografía de Sampayo. Laguna ha preferido incorporar diferentes miradas sobre los mismos sucesos. Por ejemplo, inicia su representación de Sampayo desde el punto de vista de Marem. Esta niña senegalesa es la otra protagonista, que representa un contrapunto importante a Sampayo. Sin embargo, resulta curioso que la otra protagonista femenina sea menor de edad, lo que recuerda al discurso colonial en el cine que crea personajes africanos infantilizados. Según la crítica de Shohat y Stam, «la metáfora de la infantilización presenta al colonizado como la encarnación de un estado anterior del desarrollo humano individual o, en un sentido más amplio, cultural (mi

traducción)». ²³⁹ Es decir, que el nivel intelectual del personaje subsahariano es desigual frente al personaje occidental. Shohat y Stam añaden que este tipo de recurso constituye una metáfora denigrante y «también propone la inmadurez política del colonizado o de los pueblos de las ex colonias, es decir, una dependencia innata del liderazgo de los europeos blancos (mi traducción)». ²⁴⁰

No está claro si Laguna está de acuerdo con esta crítica de su trabajo o no. Sin embargo, el documental muestra que Marem alaba a Sampayo con admiración: Sampayo es una figura heroica para esta niña. La estructura del documental revela que se trata de un análisis de la familia de Marem, bajo la dirección de Laguna como cineasta y con Sampayo como la protagonista y referente española. La película está dividida en cinco capítulos precedidos de intertítulos, que ordenan este relato sobre la familia de la protagonista-interlocutora: 1. Mis dos mamás. 2. Mi mamá, Sonia 3. Mi padre, Pap N'Diaye 4. Mi familia y 5. Un año después. El documental subraya así el interés por esta familia excepcionalmente híbrida. Además, muestra las variadas relaciones de cada una de las mujeres de la familia con Pap, a través de una serie de imágenes, dibujos animados, fotos y testimonios. La complejidad en la representación de estas mujeres distintas es un tema central en esta película.

Para resumir la mirada de este documental sobre el sujeto femenino, solo hay que evaluar su título. *Princesa de África* apuesta por un cuento de hadas que es falso. Nos presenta una conciencia de la condición poscolonial en la que el estatus social de las mujeres nada tiene de majestuoso. En cuanto a las dos protagonistas, Sampayo y Marem, el cineasta no explica al espectador a cuál de los dos personajes puede referirse el apelativo de «princesa» (ni tampoco habla de «princesas» en plural). Sin embargo, Laguna construye unas imágenes poéticas para esta historia intercultural. Emplea unas escenas de dibujos animados y acuarelas del artista español Raúl Sánchez Muñoz. Sus pinturas expresan las experiencias de Sampayo y Marem en el pasado reciente. Sus recuerdos aparecen como una fantasía de colores que representa las múltiples emociones que se suscitan entre la Una y la Otra.

Esta película constituye un interesante caso de narración que introduce imágenes mentales en el interior de un discurso convencional sin que la enunciación se acerque

²³⁹ Cita original: «The trope of infantilization projects the colonized as embodying an earlier stage of individual human or broad cultural development (Shohat y Stam 1994: 139)».

²⁴⁰ Cita original: «also posits the political immaturity of colonized or formerly colonized peoples, that is, an inbred dependency on the leadership of White Europeans (Shohat y Stam 1994: 140)».

siquiera a las prácticas experimentales. Se trata de lo que parecen alucinaciones de Marem, un «collage» de fotos, recuerdos, pinturas, dibujos animados, aunque no queda claro si estas incursiones en el pasado de la protagonista subsahariana vienen motivadas por sus recuerdos por Sonia Sampayo o por Juan Laguna, o por una combinación de todos ellos. Explican Carmen Becerra Suárez y Susana Pérez Pico que este método cinematográfico suele ser común: «Las analepsis fílmicas son tan habituales en el lenguaje fílmico que el espectador apenas es consciente de su naturaleza subjetiva (2010: 151)».

Por otro lado, ambos personajes femeninos se involucran en un sueño. En uno de ellos, una mujer española busca crear un matrimonio heterosexual feliz; es decir, una princesa que encuentra a su príncipe. El otro es el de una niña senegalesa que expresa ambiciones de salir de la pobreza marginal y convertirse en una estrella de la danza como si fuera una princesa rescatada de un encierro. Los dos personajes comparten su interés por estar cerca de Pap: no sorprende que Sampayo actúe como una madrastra querida y Marem como una hija adoptiva en busca de la felicidad. Laguna deja muy claro en su película que estos dos personajes tienen una gran ilusión que les hace sentirse alguien muy especial en presencia de Pap. Son mujeres que se sienten bien valoradas en el sistema patriarcal que él representa en el documental.

No obstante, esta producción de Laguna logra contar una narración diferente que se desvía de los sueños de Sampayo y Marem. Laguna quiere lograr una representación significativa de la realidad de la creciente inmigración subsahariana en España, e intenta desvelar sus complejas vidas. El caso de *Princesa de África* es otro ejemplo de una producción española reciente que intenta representar el mundo interior de unos sujetos subsaharianos. El retorno de Pap a su lugar de origen revela una cultura compleja ante el espectador español. Laguna capta algunas diferencias de la vida que Pap comparte con Sampayo en Madrid con su vida en Senegal. Las experiencias de este inmigrante tienen poco que ver con las imágenes superficiales que proyectan muchos medios de comunicación en Europa. En términos prácticos, Laguna utiliza un micrófono boom para grabar las opiniones sobre la vida de Pap cuando éste está de vuelta en su lugar de origen. Laguna da la palabra a las cinco mujeres senegalesas que son testigo del viaje de su yerno, padre y marido, Pap, que siempre es alabado públicamente en su propio pueblo. Por ejemplo, Sampayo y Marem no son las únicas que hablan frente a la cámara sobre sus pensamientos; las suegras de Pap, Kadhy Dieng y Yemei Guei, defienden la tradición de la poligamia en su pueblo como ejercicio familiar colectivo: «Nuestra

tradición acepta casarse con cuatro mujeres, incluso cinco. Estamos de acuerdo, es normal. Cada mujer tiene dos días con su marido».

De este modo, Laguna logra sacar a la luz temas que suelen ser olvidados en el cine español: el retorno del inmigrante a su país, la diferencia entre sistemas culturales y el complejo mundo de la poligamia.²⁴¹ En la versión del libro, Sampayo opina que su caso evita el exotismo a pesar de haberse enamorado de un inmigrante subsahariano. Postula también que no es la música de tambor que él toca ni las clases de baile en Madrid que ella tomó lo que le han influido en su decisión de casarse con él. Sampayo admite estar interesada por razones amorosas en ser la tercera mujer en un matrimonio polígamo. Explica que tiene curiosidad de aprender de este hombre que «en nada se parece a (...) un hombre español (ibíd: 11)». Su deseo se extiende a «conocer a las otras dos mujeres de [su] recién estrenado marido (Sampayo 2009: 12)».

Este casamiento con un inmigrante «griot»²⁴² transforma a Sampayo, que se deja absorber por una cultura que desconoce. Argumenta Ovidi Carbonell i Cortés que este tipo de cambio cultural es como «un modelo semiótico impuesto desde dentro de una cultura y desde una perspectiva sesgada y unilateral (1997: 121)». En otras palabras, la interpretación de los senegaleses está construida unilateralmente por Sampayo en su autobiografía. Por ejemplo, la bailadora española ya muestra esta mirada parcial cuando relata su primer encuentro con Pap: «Sus movimientos no se parecían en nada a los que conocía yo, eran todo sinuosidad, seducción y naturalidad. Dejaban entrever la creatividad individual de la bailarina, al mismo tiempo que mostraban la simbología de antiguas culturas (Sampayo 2009: 17)». En ningún momento están los mismos acontecimientos descritos desde la perspectiva de Pap.

Sampayo no entiende completamente el viaje cultural al que se enfrenta, y se mete en un proceso de transculturación que fracasa. Según la autora Yolanda Oghena,

²⁴¹ En 2009 otros directores españoles también trataron el retorno del inmigrante a su país de origen en producciones como la de Chus Gutiérrez *Retorno a Hansala* (2009) y Omer Oke *La causa de Kripan* (2009).

²⁴² Los *griots* son un tipo de narradores de cuentos y poemas, rapsodas tribales de tradiciones antiguas. Con muchos siglos de antigüedad, el papel de los griot fue preservar las genealogías y tradiciones orales de la tribu. Los *griots* se encontraban comúnmente entre los hombres ancianos del pueblo. En lugares donde el lenguaje escrito es el privilegio de unos cuantos, la posición de los griot como guardianes culturales es mantenida en muchas partes del continente africano.

no hay manera de planificar el resultado final en el tipo de viaje que inician muchas mujeres (como es el caso de Sampayo). Oghena aclara que la transculturación es como «un proceso cuyas partes resultan modificadas y del que emerge una nueva realidad, compuesta y compleja; una realidad que no es una aglomeración mecánica de caracteres, ni un mosaico, sino un fenómeno nuevo, original e independiente (2008: 368)». El viaje de Sampayo interpretado por Laguna se desvía del argumento de la autobiografía y le interesa al cineasta abordar el engaño a que se enfrentan varias mujeres relacionadas con Pap. Sampayo intenta adaptarse a la poligamia de su marido mientras está en Senegal. Pero le resulta difícil. Asume las responsabilidades culturales que se esperan de las mujeres casadas en Senegal, pero opta por otro tipo de vida. Sampayo vuelve a España para continuar su proyecto profesional de bailarina. Así que cuando vuelve a Madrid Sampayo puede abandonar las constrictivas normas que ha encontrado en Senegal.

Durante su estancia en Louga, Sampayo pretende hacerse amiga de varios familiares. En el documental, Laguna expone una relación particular, quizá incómoda, entre la primera mujer de Pap, Kiné, y Sampayo. Una secuencia de «normalización de la diferencia» es cuando Kiné recoge a Sampayo en una calesa con un caballo para llevarla a su casa y vestirla con ropa colorida de su pueblo, un proceso de «folklorización del otro, en su *exotización* (Zubero 2004: 18)». Imanol Zubero sostiene que el significado de la integración del Otro sigue este tipo de estrategia: «Cuando lo extraño se vuelve exótico, deja de ser extraño: se inserta en categorías culturales que permiten su manejo. Es el multiculturalismo reducido a *multiculinarismo* (ibíd)». Las dos mujeres están sonrientes ante la cámara de Laguna sin poder comunicarse en sus respectivos idiomas maternos. El espectador crítico puede preguntarse: ¿dónde está Pap, «el príncipe» implicado en este cuento? Kiné actúa ahora como la anfitriona y Sampayo es la invitada. Laguna les permite un espacio amplio en su película para expresarse sin la intervención del sujeto subsahariano masculino. Cuando se acercan los hijos de Kiné a la habitación donde las dos mujeres están vistiéndose, los niños hacen gestos cariñosos como si Sampayo fuera una de sus madres. En definitiva, la película reconoce un lugar propio para que las mujeres se enuncien a sí mismas ante el público.

Otra estrategia cultural en estas imágenes es la implicación de que Sampayo se adapta a la cultura local con aparente naturalidad. No hay duda de que Sampayo participa en una actividad cultural colectiva con mentalidad abierta. Por ejemplo, en una escena Kiné elige una vestimenta tradicional para Sampayo. El cambio físico de

Sampayo es radical cuando se pone ese traje y la maquillan. La película sugiere que el proceso de transculturación hacia la otredad empieza en la intimidad de la casa familiar sin la presencia (física) del marido. En este espacio privado entre mujeres, la comunicación se realiza a través del lenguaje corporal, risas, fotos, productos de belleza, maquillaje y ropa. Sampayo confirma en su libro que «Las mujeres le dan especial importancia al vestido y al maquillaje. Quizá, es efectivamente, una herencia de la época «precolonial». En cualquier caso, es una forma de hacerse notar y de sentirse importante en la casa (2009: 224)».

En el documental, Sampayo no cuestiona esta tradición de vestirse en presencia de la otra esposa. Al contrario, ella toma nota del cariño que parecen mostrarle las mujeres subsaharianas. Esta mujer española cuenta frente a la cámara que la primera esposa, Kiné, guarda fotos de Sampayo en su dormitorio. La participación de Sampayo en el rito de vestirse para una ocasión especial revela un acercamiento cultural entre la Una y la Otra por parte de ambas mujeres, aunque nunca se revelan los sentimientos verdaderos de ninguna de ellas hacia la poligamia ni hacia su relación con Pap. Según el análisis de Zubero sobre la integración cultural, «la normalización de la diferencia supone siempre su reducción, una simplificación que la haga manejable (2004: 19)». Sampayo se transforma emocionalmente con este traje especial para acercarse a las costumbres de la familia de Pap. No obstante, el espectador crítico entiende que es imposible que ella se integre totalmente debido a la distancia cultural en cuanto a la emancipación de la mujer, el idioma, la religión, la vida profesional fuera de casa, entre otros aspectos.

Parece que estamos ante una costumbre muy respetada cuando vemos la presentación de Sampayo ante toda la comunidad de Pap. En un primer momento, el espacio público donde Sampayo aparece con el traje tradicional ante todo un pueblo reunido es un espacio masculino. Por ejemplo, los discursos son pronunciados por hombres *griot*. Ellos anuncian la aparición pública de Sampayo y la identifican como la tercera mujer de Pap. Esta presentación oficial, muy estructurada, de Sampayo a los vecinos del pueblo revela hasta qué punto esta española está dispuesta a aceptar los valores del Otro subsahariano. Acepta la poligamia como práctica en su vida privada y ahora, ante la cámara de Laguna, en un acto público que supone cierta integración. ¿Quizá para hacer el documental algo más exótico con el fin de que el público español reaccione con más interés? ¿Quiere agitar ciertos valores culturales convencionales de la España contemporánea que se diferencian de la cultura senegalesa? Mientras

Sampayo está de pie al lado de Pap, ataviada con un conjunto colorido, él habla con un micrófono para alabar en público a su mujer española. Explica que Sampayo es algo más que lo exótico de la otredad y, lo que es más importante para Pap, que ella se ha incorporado en su familia:

Eres hermana de [mis esposas] Kiné y Fama, la que me está apoyando en todos los lados, aquí está la blanca que es mejor que una wolof. Y lo digo delante de todo el mundo y delante de mis mujeres que están allí sentadas. Aquí está la blanca que no está conmigo por interés, me quiere y nunca me molesta en nada. Sabéis muy bien que una mujer blanca no comparte nunca a su marido, por lo que esto tiene que ser algo muy especial en una mujer blanca (mi transcripción).

Lo que hay que precisar es que Sampayo guarda silencio ante el público presente: quien ostenta el protagonismo es el hombre polígamo que habla en el lenguaje local, wolof. Es muy probable que Sampayo no entienda lo que le dice Pap a su gente en su lengua autóctona. Sin embargo, Sampayo narra esta secuencia en su libro con una versión adaptada. Ella tiene su versión de lo que Pap ha dicho sobre el significado de ser su tercera mujer:

Está ahí sentada [Sampayo], con las otras mujeres – dijo a la vez que me lanzaba una gran sonrisa-. No tiene miedo de enseñar cómo es nuestra vida, ni yo lo tengo que ocultar. Estoy muy orgulloso de ella. Es la mejor y la quiero mucho. Gracias a [Sampayo] tenemos todo lo que tenemos y podemos estar viviendo aquí (Sampayo 2009: 229).

Esta interpretación de la protagonista española evita las referencias a un papel secundario. Además, Sampayo añade el comentario de «tener todo lo que tenemos» como si la mujer fuera un beneficio económico para Pap y su familia. Según las imágenes del documental, el padre de Pap queda muy contento con el discurso de su hijo y toma el micrófono para gritar «¡Viva Sonia! ¡Viva Sonia!». Los hombres hablan de Sampayo como si fuera un premio pero no ella no toma la palabra para reaccionar al discurso de su marido ante el público presente, ni lo hace tampoco ante la cámara de Laguna.

El silencio de la mujer española ante este discurso del hombre wolof subraya que el papel masculino es el protagonista en este espacio cultural. La mirada orientalista de Laguna en estas secuencias se revela en que el hombre subsahariano asume naturalmente un papel machista en todo momento sin que el protagonista lo cuestione ante sus amigos y vecinos. Sin embargo, en la autobiografía de Sampayo, ella reconoce su reacción física: «Noté que se me cerraba la garganta, me dolía como si tuviera

anginas. Bajé la mirada (2009: 229)»; a nivel emocional, Sampayo reflexiona sobre cómo se sintió durante este encuentro público en el pueblo:

Me estaba diciendo [Pap] que me entendía, que sabía lo que estaba pasando. Pero sobre todo, me estaba diciendo que me quería y que me iba a querer siempre. Éste fue el primer regalo precioso de muchos que Pap me hecho en estos años. Me los hace así una y otra vez... En aquel momento me sentí especial (...) (ibíd: 230).

Pero Sampayo nunca asume una categoría secundaria en su vida. De vuelta en España, las imágenes de Laguna la muestran como una mujer emancipada que se viste con ropa occidental y no se tapa el pelo. El espectador ve a Sampayo bailando en un estudio de Madrid donde recupera un espacio propio sin la presencia de su marido. Ya no se asemeja a la mujer que Laguna ha filmado en Louga. En un primer instante, el espectador nota la ausencia del hombre subsahariano en el taller de Sampayo. Esta española ya no está acompañada en el escenario por su marido. Además, Sampayo se expresa en estas imágenes frente a un espejo, donde ella simbólicamente recupera su imagen, su cuerpo e identidad como mujer autónoma (separada, quizá libre, de las normas culturales del Otro senegalés).

En realidad, el espectador observa el desencuentro cultural que ocurre cuando el Uno sueña que su vida puede estar en el mundo del Otro. Laguna expone este fracaso, una dura realidad, de las mujeres protagonistas: la inmigración subsahariana produce deseos que nunca llegan a satisfacerse. Parte de la narrativa subraya las decepciones de Sampayo cuando viaja a Senegal y la desilusión de Marem cuando visita España. El realizador presenta las imágenes de los dos países desde el punto de vista de los extranjeros. Esta encrucijada contiene las miradas cruzadas de la Una española y la Otra subsahariana.

Otra revelación en este documental es la ambigüedad de los sentimientos hacia el hombre subsahariano. Las emociones que sienten muchas mujeres por Pap son notables. Laguna nos explica las diversas razones de la atracción que sienten sus personajes femeninos por este hombre polígamo. Por ejemplo, los sentimientos de Sampayo nos llegan al principio de la película a través de Marem: la voz en *off* de la hija explica que Pap se enamoró de Sampayo y viceversa. Durante este montaje se muestran fotos con escenas de la boda entre Sampayo y Pap. Otras secuencias muestran a Sampayo bailando en distintos escenarios mientras que Pap toca los tambores, y el espectador puede entender que el arte y la música unen a estos dos amantes. Marem expresa un cariño filial hacia su padre y le echa de menos cuando él está en Europa y

ella en Senegal. Las imágenes de Marem con cara triste revelan el abandono que ella siente con la separación de sus padres separados. En otras secuencias, las suegras de Pap lo alaban con mucho cariño. Por ejemplo, Kadhy Dieng, dice que su yerno Pap «es como mi nieto». Yemui Guei, madre de la segunda esposa de Pap, sonríe cuando explica que «Él es amable con toda la familia. Él es amable con todo el mundo. Sin excepción. Por eso le quiero, yo misma le quiero mucho». El amor que todas estas mujeres sienten por Pap parece una política de encubrimiento para proteger la tradición patriarcal encarnada por este hombre subsahariano.

Posiblemente este pensamiento colectivo a favor de la tradición polígama proteja también a Sampayo. Ella destaca de manera particular para Marem y las otras mujeres de la familia de Pap. Según el relato de Laguna, el primer encuentro entre Sampayo y su familia política se produce a través de una grabación de Sampayo bailando, en un video que se muestra en una televisión disponible en el pueblo de Louga, hogar de la familia de Pap. La elección de una actuación musical como punto de encuentro intercultural entre miembros de una misma familia es hábil. En este documental la danza y la música ocupan un lugar destacado como tema. En primer lugar, el cineasta piensa que la música es algo universal que puede tender puentes culturales. Laguna tiene una formación de músico y tiene experiencia técnica de sonido y montaje. En 2002 ya produjo y dirigió, para el programa *Grandes documentales* de TVE, su primer documental, *Bereberia 2002*, sobre un encuentro musical en Marruecos que reúne a diferentes artistas en medio de las dunas. Al año siguiente el festival se convierte en itinerante, deteniéndose en Cádiz, los pueblos marroquíes de Chaouen, y Merzouga, y reúne a más de doscientos artistas de diversas nacionalidades. Laguna produce y dirige entonces *Bereberia the rendezvous*, que ambiciona ser una referencia en el cine sobre músicas distintas del mundo. Realiza después varias producciones musicales y audiovisuales, como videoclips y vídeos institucionales. En el 2005 comienza *Princesa de África*, que rueda durante tres años entre España y Senegal, y participa en el montaje, la música, el guion, la dirección y la producción. Recientemente ha codirigido otro documental con Javi Gesto, *La mejor selección*, una cinta sobre la gira en el verano de 2010 del Festival Afroflamenco, espectáculo que reúne a músicos españoles como Tomasito y Bebe con artistas de Sudáfrica. La filmación de espectáculos de música y danza, pues, caracteriza a Laguna como cineasta. En el caso de *Princesa de África* emplea sus conocimientos artísticos para filmar actuaciones culturales en Senegal. La

danza y la música desempeñan un importante papel de integración para acercar más al Uno y al Otro.

Esta propuesta de exploración cultural del Otro surge también a través del cuerpo femenino. Particularmente el cuerpo de Sampayo ocupa un papel muy poderoso en esta película. La aproximación a su cuerpo se desvía de la representación corporal presente en *Querida Bamako*, *14 kilómetros* y *La causa de Kripan*. Sampayo baila en un vídeo hecho en Madrid que Laguna muestra en Louga ante toda la familia política de la mujer. Esta introducción de Sampayo a través de una televisión es significativa para el discurso entre el Uno y el Otro; el espectador tiene que recordar que el equipo técnico de la película ha organizado el lugar y la hora de la proyección de la actuación. Así pues, está bien pensado de antemano cómo desarrollar cierto hilo dramático.

Laguna presenta a la familia de Pap como un público fascinado por la actuación de Sampayo. El cineasta capta sus reacciones físicas y emocionales al mirar este vídeo; particularmente, Laguna se dedica a captar imágenes de las dos esposas de Pap. Se crea así un curioso triángulo: uno mismo, como público occidental, observa al Otro subsahariano, quien a su vez mira a Sampayo como la Otra, española desconocida. Sentadas frente a una televisión en el patio central de su casa de Senegal, las esposas de Pap observan el cuerpo esbelto, muscular y blanco de Sampayo en un espectáculo de danza del vientre. Las caras de estas mujeres mientras miran el vídeo expresan cierto malestar a causa de los movimientos corporales de Sampayo. Y también hay un silencio marcado mientras prestan atención a la danza porque esta española imita bailes de la cultura senegalesa con mucha flexibilidad corporal. El realizador sugiere un diálogo callado entre los personajes femeninos a través de su ficción-documental. Este encuentro inicial se lleva a cabo principalmente a través del cuerpo de Sampayo, como comenta Marem, que se aficiona mucho a la danza después de haber visto el vídeo: «Lo que queremos transmitir [a Sonia] es que siga haciendo tan bien [su baile] y que Dios le ayude a seguir adelante para tener mucho trabajo hasta que me pueda llevar allí [a Madrid] a ayudarle y poder formar un grupo las dos». No hacen falta intérpretes para que estos personajes femeninos se entiendan a través de la danza de Sampayo (y sin necesidad de hablar el idioma del Otro).

Cuando Pap aparece con su tambor en el escenario hay un reconocimiento familiar que hace sonreír a las mujeres de su pueblo. Es significativo en la cultura senegalesa observar esta división de papeles según la cual la mujer baila y el hombre toca el tambor. La danza en el vídeo cambia siguiendo un ritmo más rápido y muestra

a Sampayo bailando con una elasticidad impresionante. Según la antropóloga Nicola Heath, un análisis de los papeles de género en este tipo de bailes desvela varios significados: los percusionistas son los únicos músicos varones presentes en el escenario con las mujeres bailarinas (Heath 2004: 92). Heath postula que el tambor crea el ritmo dominante y convierte al hombre en el protagonista destacado del espectáculo. Según esta argumentación, tendría que ser Pap el que ocupa el centro de atención cuando Laguna filma la actuación. No obstante, la cámara enfoca el cuerpo de Sampayo como si fuera ella la protagonista. En este contexto cultural, Laguna transfiere el poder del músico subsahariano a la bailarina española.

Además de los papeles de género, Heath encuentra cierta connotación sexual en la escenificación de este tipo de danza. Esta antropóloga desvela la seducción sexual del músico varón como un poder asumido por los hombres subsaharianos (ibíd). El hombre cautiva a la bailarina a través del objeto-instrumento musical, una «tama», y no de su persona como sujeto-músico; en otras palabras, la tama es el instrumento que incita el deseo sexual de la mujer que baila, y no el hombre, quien sigue manteniendo una imagen de moderación ante el público (Heath 2004: 94).

El público español del vídeo, que presencia esta actuación en un teatro de Madrid, desconoce esa realidad cultural. En términos generales, no suponen que haya una interpretación más allá de la presentación visual en el escenario. Por el contrario, el público que mira el vídeo en Louga es consciente de los dobles sentidos de esta actuación. Por un lado, conceden protagonismo a Sampayo por ser una española y la mujer de Pap. Por otro lado, interpretan (culturalmente) que Sampayo es sumisa a los deseos de Pap y que el hombre es el protagonista más importante en la actuación. Al final de la misma, el vídeo muestra que Sampayo recibe flores y comparte el escenario con Pap ante ese mismo público emocionado. El éxito del evento y la felicidad de Sampayo son muy visibles en el vídeo. El público ante la televisión en Louga también aplaude ante estas imágenes de Sampayo con un ramo de flores. Es un ejemplo de cómo Laguna intenta tender puentes entre culturas a pesar de que el público en Madrid y en Louga tienen perspectivas distintas. Esta diferencia cultural en la interpretación del baile muestra que los públicos en España y Senegal se distinguen el Uno del Otro.

Otro aspecto importante en esta secuencia del baile de Sampayo es la reacción silenciosa de una de las mujeres subsaharianas. Una de las esposas de Pap, Kiné, cambia su sonrisa por una mirada fría cuando se da cuenta de que Sampayo es una mujer que baila muy bien. Parece que Laguna ha captado un momento en que una de las

mujeres siente celos, pero el espectador no escucha lo que piensa Kiné. Desde la perspectiva del cineasta, esta secuencia confirma la marginalidad que ocupan las mujeres en la poligamia. El espectador percibe que la cara seria de esta mujer senegalesa desvela la dura realidad de su familia: se siente aislada en una periferia geográfica y emocional porque su marido está en el extranjero y se ha casado con otra (la tercera) mujer.

Por tanto, este documental aborda los efectos ocultos de la inmigración subsahariana: el sufrimiento callado de la mujer casada que se queda atrás bajo la supervisión familiar. La cámara de Laguna da crédito a esta mujer subalterna con una cara pública ante su decepcionante realidad. A pesar de los logros de Pap, su éxito profesional y amoroso en Europa encubre el sufrimiento de sus familiares en Senegal. Además, Laguna pone de manifiesto que Sampayo es la mujer destacada de Pap, quizá la más importante, al inicio de la película. Es decir, que Sampayo ocupa cierto estatus insuperable para las mujeres senegalesas porque es una española y una bailarina excepcional. Esto implica que Kiné nunca podrá transformarse en la preferida de Pap y nunca podrá ser como esta española, una «toubab», una blanca. Esa diferencia hace que Kiné sea interpretada por Laguna como una mujer abatida. Kiné carece de opciones futuras salvo aceptar silenciosamente su posición social secundaria en Louga.

Otra secuencia muestra una tradición que excluye completamente a las mujeres senegalesas, la danza «laamb». Mientras que el baile de Sampayo se caracteriza por la interacción entre hombres y mujeres en el escenario, el laamb tiene otro significado cultural. Esta danza masculina demuestra que ciertos patrones culturales están reservados exclusivamente a los varones senegaleses. En el laamb se representan luchas poderosas de movimientos corporales entre bailarines maquillados como leones. Participar en este baile constituye una referencia de masculinidad contundente en el espacio público de Senegal. En el documental, el laamb supone un contrapunto de brutalidad y superioridad desarrollado en plena calle, frente a las imágenes de Sampayo y Pap bailando en un escenario teatral. Además, la idea de unos hombres-leones bailando nos recuerda las ideas de Elia Shohat y Robert Stam sobre las metáforas coloniales en los discursos cinematográficos. Estos autores señalan que este tipo de imágenes representan la otredad como un tipo de animalidad y que «interpretan a los colonizados como bestias salvajes en su desenfrenado sentido libidinoso, en su carencia

de ropa adecuada, en sus chozas de barro, semejantes a nidos y guaridas (mi traducción)».²⁴³ Es posible que Laguna intentase mostrar elementos clave de una cultura patriarcal, pero la secuencia del laamb fomenta una animalización que cae en una imagen tópica de la otredad. Shohat y Stam explican que este tropo implica una interpretación agravante: «la reducción de lo cultural a lo biológico, la tendencia a asociar los colonizados con lo vegetativo y lo instintivo más que con lo aprendido y lo cultural (mi traducción)».²⁴⁴

Para entender estas representaciones que apuntan a la corporeidad es posible buscar respuestas en las teorías sobre algunos documentales etnográficos. Aunque su reflexión se centra en los documentales sobre rituales espirituales, Catherine Russell proporciona ideas relevantes para interpretar la danza en tierras africanas. Sus ideas asignan significado a las emociones intensas que uno puede aplicar a las actuaciones de laamb y los bailes senegaleses de Sampayo y Pap. Particularmente, los estudios etnográficos que abordan el éxtasis, que han influido en los documentales hechos por antropólogos como Margaret Mead y Gregory Bateson --*Trance and Dance in Bali* (1952)-- y Maya Deren --*Divine Horsemen* (1947)--, señalan movimientos del cuerpo muy similares a los de las danzas senegalesas. Se observa el mismo tipo de energía frenética en dichas películas y las secuencias de Laguna sobre los poderosos luchadores del laamb y sobre la alegría mostrada en los espectáculos de Sampayo y Pap.

Laguna implica que este estado emocional de sus sujetos fílmicos se transforma de manera emocional muy intensa. El éxtasis del cuerpo es también un aspecto fundamental de los rituales espirituales que han observado Mead, Bateson y Deren en Indonesia y Haití. Sin embargo, C. Russell observa que el deseo de esos antropólogos de captar ese estado de alegría en sus documentales ha sido difícil de documentar adecuadamente. La noción occidental de un cuerpo que se desplaza en un estado de emociones caóticas, como implican los rituales de posesión, revela que, bajo la apariencia de un discurso científico, se concibe al Otro como objeto dotado de sexo (Shohat y Stam 1994: 150). Por este motivo, no sorprende que transmitir adecuadamente las imágenes de hombres senegaleses bailando laamb, en todo su esplendor semi desnudo y amenazante, resulte una labor difícil. Uno puede cuestionar si

²⁴³ Cita original: «renders the colonized as wild beasts in their unrestrained libidinousness, their lack of proper dress, their mud huts resembling nests and lairs (Shohat y Stam 1994: 137)».

²⁴⁴ Cita original: «the reduction of the cultural to the biological, the tendency to associate the colonized with the vegetative and the instinctual rather than with the learned and the cultural (Shohat y Stam 1994: 138)».

un público español puede estar bien informado durante los tres minutos dedicados al laamb en el documental.

En contraste con el laamb, el cuerpo vestido de una española bailando en un teatro subraya una diferencia cultural marcada entre el Uno y el Otro. El hecho de que Sampayo también suspenda sus sentidos durante sus actuaciones como hacen los participantes en el laamb es algo complicado de interpretar adecuadamente. En muchas ocasiones, el espectador que se identifica con la mirada occidental sabe interpretar los códigos cinematográficos de una cultura desconocida y transformarlos en algo sencillo, fácil, sin que haga falta de una reflexión crítica muy profunda. Si el director no llega a explicar la historia de la otredad, ese Otro, en los términos de E. W. Saïd, se convierte en un objeto de estudio y espectáculo orientalista. Las imágenes de los hombres que bailan laamb, en la película de Laguna, están aisladas de la narrativa de Marem porque ella no habla de esta tradición ni participa en ella. Laguna evita explicar el contexto cultural de esta actuación y deja que la banda sonora, con música senegalesa de tambores, influya en la imaginación del público. Es decir, el documental capta un acontecimiento autóctono desconocido para el espectador occidental, que en su visita virtual a Senegal practica cierto voyeurismo orientalista.

Sin embargo, el espectador se identifica mejor con Sampayo. Su personaje es más reconocible porque procede de la sociedad española. En otras palabras, el espectador quiere estar al lado de esta mujer porque ella expone una exterioridad (española) que es familiar. Lo más curioso para un espectador es la participación de Sampayo, una mujer occidental, en una danza del Otro subsahariano, porque rompe una barrera cultural. No importa tanto que Sampayo intente emular algunas características del Otro porque no es una mujer convencional. El resultado es que hay imágenes orientalistas --las danzas y otras tradiciones-- en *Princesa de África*. Esto repite tendencias cinematográficas de Hollywood que subrayan las diferencias entre el Uno y el Otro a través del entretenimiento. Por ejemplo, mientras el espectador mira el espectáculo del baile senegalés de Sampayo y Pap, este voyeurismo muestra cómo el Uno (re)descubre al Otro a través del cuerpo femenino occidental.

En contraste con el fácil acceso al aspecto visual de la otredad en esta obra, ha sido más complicado captar las emociones del Otro. No obstante, el espectador se acerca a la conciencia de Sampayo. La inmersión de Sampayo en el baile senegalés rompe su distancia objetiva con el Otro subsahariano. Ella expone sus emociones a través del baile, y son estos pulsos rítmicos del Otro y su música los que le permiten

llegar a cierto éxtasis interior. Son estas mismas armonías musicales en Louga las que también atraen al cineasta Laguna para filmar este diálogo cultural entre una mujer española y la cultura senegalesa. Por un lado, existe el deseo de Sampayo de emular y copiar al Otro subsahariano en el escenario. Laguna intenta grabar esta experiencia visible de la danza que Sampayo imita. Y por otro lado, las emociones alteradas de Sampayo como participante en la actuación sobrepasan cualquier forma de representación visual. Es decir, es imposible captar la alegría interior que posee Sampayo con la cámara. Llegar a filmar el éxtasis de Sampayo y su fantástico cuerpo en movimiento crea dobles sentidos de la representación: Cuando Sampayo baila, ya no lleva a cabo solamente una adaptación de la cultura del Otro senegalés, sino que crea sus propios movimientos corporales. Curiosamente, resulta difícil señalar hasta qué punto su danza es una imitación o un espectáculo original. Por ejemplo, la anatomía de su cuerpo no tiene una característica explícita que se contraponga al cuerpo del Otro. En otras palabras, Sampayo aspira a transformarse en un sujeto (culturalmente) híbrido.

El cuerpo de Sampayo en sí mismo se convierte en una representación cultural significativa. Sampayo impone su concepción del Otro con estilos de baile que aprende en Senegal. Ella emplea la danza para «escribir» la narración del Otro subsahariano en *Princesa de África*. No obstante, Laguna intenta evitar un pastiche de tópicos del Otro subsahariano en estos espectáculos de danza. Es posible insinuar en este caso, como postula Catherine Russell en su estudio sobre los rituales espirituales, que el baile rítmico y estático constituye un lenguaje delirante, un tipo de «razón en acción», que ofrece un realismo más profundo (1999: 198). Es decir, que algunos realizadores como Laguna emplean un realismo alternativo sobre el Otro subsahariano y crean una narración con un objetivo estético. Por ejemplo, la banda sonora en *Princesa de África* convierte las actuaciones de Sampayo y Pap en unas imágenes verosímiles: Laguna impone silencio cuando la secuencia muestra a los músicos tocando durante el espectáculo. La ausencia de sonido en estas imágenes subraya la distancia entre el espectador y Sampayo. El efecto cinematográfico es la creación de una autoconciencia sobre los límites de la representación cultural del Otro. Shohat y Stam investigan este tipo de transformación en la narración fílmica sobre la otredad y explican que «En las

artes, la reinterpretación estética de la tradición puede servir a los propósitos de la agencia colectiva en el presente (mi traducción)». ²⁴⁵

La ficción-documental de Laguna presenta unas imágenes del Uno y el Otro que permiten al espectador hacer distintas interpretaciones de la narración. Por ejemplo, sus espectadores pueden observar, a través de las imágenes, cómo el público en el teatro de Madrid responde con aplausos y cómo la familia de Pap reacciona con sonrisas a la actuación, pero el éxtasis de Sampayo no salta fuera de la imagen de la pantalla. Es decir, los espectadores de la película no parecen estar conectados de la misma manera con el estado anímico que comparte Sampayo con su público en directo. Laguna representa la experiencia de Sampayo con cierta distancia, sin la mediación de intérpretes culturales. El cineasta graba el baile en directo con la cámara, capta lo visceral de los personajes, mientras que se omiten palabras enunciativas y/o descriptivas. Es una estrategia del director que permite al espectador interpretar otra versión de esta historia.

Por otro lado, Laguna reconoce que la poligamia representa un conflicto cultural que capta la imaginación del espectador. En primer instante, el realizador sabe que esta práctica cultural es ilegal en España y otros países europeos. Según explica Mary Louise Pratt, es previsible que una narración cinematográfica utilice una historia de amor para tratar la complejidad política: «Es una característica de la ficción sentimental representar lo político como erótico e intentar resolver incertidumbres políticas dentro del marco de la familia y la reproducción (mi traducción)». ²⁴⁶ Para evitar que fracase la historia sentimental entre dos mundos, *Princesa de África* transmite un mensaje obvio: el inmigrante subsahariano que puede integrarse en la sociedad española, aceptando las normas de la cultura dominante, es el que menos problemas causa a nivel social. El otro caso que nos presenta el relato, el retorno al país de origen, crea conflictos con las normas españolas. Parece que no se pueden reconciliar patrones culturales que dominan a una persona. La relación amorosa termina en ruptura y distanciamiento, a raíz de lo cual Sonia decide no quedarse en Senegal y busca reconstruir su vida y su propio proyecto de vida a la vuelta a Madrid. La danza y el baile se han convertido en la proyección orientalista del documental porque constituyen el aspecto exótico para

²⁴⁵ Cita original: «In the arts, the estetic reinvoining of tradition can serve purposes of collective agency in the present (Shohat y Stam 1994: 300)».

²⁴⁶ Cita original: «[i]t is ... characteristic of sentimental fiction to cast the political as erotic and to seek to resolve political uncertainties in the sphere of family and reproduction (Pratt 1992: 101)».

Sampayo, a pesar de las voces del Otro que se captan en la película. Las limitaciones para entender a Pap y su cultura no se transforman con la mirada documental, como Laguna hubiera esperado, y la representación en esta obra se caracteriza por una ambición utópica que es imposible de cumplir.

Para Marem la mirada hacia la otredad es algo muy diferente. Con ella se pone de manifiesto esa complicada relación entre la Una y la Otra que pocos espectadores conocen. Por ejemplo, cuando mira el video del espectáculo con Sampayo y su padre, Marem confiesa en el idioma wolof que: «El espectáculo era muy bonito. Me gustaría estar al lado de Sonia para poder aprender (...) y hacerlo igual que ella. Cuando la estábamos viendo bailar, estábamos todos contentos (mi transcripción)». Se siente orgullosa de que Pap sea recibido con tanto elogio en otro lugar. También considera a Sampayo como una heroína y mantiene la ilusión de, en el futuro, poder convertirse en una bailarina ilustre como ella. Ya desde el principio del documental, Marem afirma ante la cámara «Yo quiero ser como Sonia». Observa a Sampayo como modelo femenino pero evita reconocer que las mujeres casadas en su pueblo no participan en los espectáculos de baile. Quizá es demasiado joven para cuestionar el papel de la mujer en su país; es decir, las madres de Marem organizan la comida, la ropa y los niños en casa, pero no consiguen llevar a cabo un proyecto de vida propio. Ser mujer en Senegal supone unas restricciones, pero Marem solo dice al principio del documental que la vida con su madre es «aburrida». Se interesa mucho más en Sampayo, quien inspira sus ambiciones. En resumen, las secuencias audiovisuales de coreografía evitan ser un mero espectáculo y destapan todo tipo de sentimientos. El baile en el video representa la hegemonía cultural para todos los personajes del documental. Conforme con las tradiciones patriarcales, representa las relaciones de poder que existen entre el papel del hombre y el de la mujer. Cynthia Novack postula, sobre el significado de los espectáculos de danza: «Un espectáculo de danza es siempre un espectáculo cultural. El baile constituye una forma de significado y acción, y como toda cultura, es polisémico y flexible. Puede proporcionar una visión del poder y de las relaciones de poder (mi traducción)».²⁴⁷

Esta relación de poder se observa en las actuaciones de Sampayo y Pap. Los primeros planos del cuerpo de Sampayo bailando revelan significados incómodos para

²⁴⁷ Cita original: «A dance performance ... is always a cultural performance...Dance constitutes a form meaning and action, and like all culture, it is multivocal and flexible.... [It may] provide a vision of power and power relations (Novack 1990: 14)».

algunos en Occidente porque tienen un carácter muy íntimo. Nos recuerda Deborah Heath que este tipo de movimientos físicos puede ser interpretado como un baile sexual, aunque propone que es culturalmente diferente cuando se lo considera dentro del entorno senegalés:

La atribución ambigua de sexualidad en el ámbito de la danza refleja una contradicción central en las relaciones de género, la cual está moldeada por la práctica de la poligamia en Senegal, donde la mayoría de las personas son musulmanas. La ley islámica y las costumbres locales permiten que un hombre se case legalmente hasta con cuatro mujeres, además de tener concubinas. A pesar de que la mayoría de los hombres carecen de los recursos necesarios para tener más de una o dos mujeres, el prestigio del hombre, por los menos entre sus iguales, se mide según el éxito que tiene al cortejar mujeres, sin importar si la relación lleva o no al matrimonio. Y, sin embargo, en principio se supone que al hombre le interesa menos el placer sensual que a las mujeres que corteja, ya que la moderación [sexual] caracteriza a los estatus altos. En la dinámica dialógica que surge como resultado, la identificación de las mujeres, así como de los artistas varones de las castas inferiores y sus tambores, con la expresividad sexual permite que ciertos hombres mantengan a salvo su reputación (mi traducción).²⁴⁸

Otra idea dotada de imágenes provocadoras está al principio del documental. Laguna empieza su narrativa con unos dibujos animados, de acuarelas de colores brillantes, que nos cuentan una historia fascinante sobre la migración de Senegal a España. Una imagen concreta es la transformación de un mapa geográfico de los continentes europeo y africano, que se convierten en dos caras que se acercan --sin que se pueda identificar claramente el sexo ni el género de cada una--, se besan en los labios y luego se transforman otra vez en mapas cartográficos. La secuencia crea una imagen fluida y muy potente que representa la perspectiva de Laguna sobre el Otro: las culturas distintas se pueden conectar como si fueran amantes que están hechos el uno para el otro, a pesar de sus diferencias geográficas y sus distintas costumbres. Hay que recordar el uso de mapas, anteriormente analizado, en las producciones de Oke y Olivares, y el significado distinto y propio que les asigna Laguna .

²⁴⁸ Cita original: «The ambiguous attribution of sexuality in [a dance] scenario (...) reflects a central contradiction in gender relations, one shaped by the practice of polygyny in [Senegal] where a majority of the people are professed Muslims. Islamic law and local custom permit a man to marry up to four women legally and to take concubines as well. Although insufficient resources prevent most men in Senegal from having more than one or two wives, a man's prestige, at least among his male peers, is measured in part by his success in courting women, whether or not the courtship leads to marriage. And yet in principle men are supposed to be less concerned with sensual pleasure than the women they pursue, because restraint is the hallmark of high status. In the resulting dialogic dynamic, the identification of women, as well as lower-caste male performers and their drums, with sexual expressiveness allows certain men to maintain their reputation for reserve (Heath 1994: 95)».

Sin embargo, Laguna evita imponer barreras en su película, y prefiere explorar las dinámicas de la fusión cultural. No cabe duda de que este realizador es consciente de la herencia colonial de los mapas tradicionales y ahora convierte el uso del mapa en algo fluido, procedente de acercamientos distintos a la geografía. Las imágenes de las personas del mapa en movimiento reflejan el desplazamiento humano entre distintas tierras y culturas. La conversión de las tierras distintas en dos personas que se abrazan y besan crea otra interpretación del mapa. Este argumento sustituye la anticuada mirada hacia el Otro subsahariano a través del uso exclusivo de una cartografía colonial, cartografía transformada ahora artísticamente, lo que obliga a la perspectiva española a ajustarse a una mirada global. El mapa dibujado como expresión amorosa del matrimonio entre un senegalés y una española representa una conexión personal entre culturas distintas.

No se trata solamente de una unión física, sino también del entendimiento sobre el Uno y el Otro que se produce entre los personajes. Este encuentro está también presente en la banda sonora musical. Laguna cuenta con la colaboración del cantante senegalés Cheik Baye Fall, y la cantante española Bebe, que cantan «How, how, how», melodía que utiliza instrumentos subsaharianos y europeos. Esta fusión musical está presente en otras partes del documental. Por ejemplo, cuando Sampayo actúa en Louga con Pap ante su familia, entre otras personas, en un centro cultural, el cineasta realiza un montaje musical. Mientras escuchamos el ritmo de la tama, de repente baja el volumen de la percusión, y ésta es reemplazada por las notas de un piano, instrumento que se asocia con las tradiciones europeas y que se puede utilizar para la interpretación solista y la música de cámara. Mientras el espectador ve las imágenes del baile senegalés de Sampayo y de Pap tocando su tambor, una pieza de piano es la única banda sonora. Laguna impone la influencia europea en un contexto subsahariano como si estuviese componiendo un puzzle cultural. La combinación de estilos musicales constituye otro intento del realizador de tender puentes culturales con su cine. Sin embargo, Laguna entiende que la multiculturalidad que implica la fusión musical no es una receta mágica para alcanzar una acogida perfecta de los inmigrantes en su lugar de destino.

5.8 La representación infantil: El viaje de una princesa: Marem

La narración de la adolescente subsahariana Marem es una representación inusual en el cine español. No es común que una niña senegalesa tome la palabra como protagonista. En cambio, la presencia de niños protagonistas en largometrajes españoles no es algo innovador. Según José Enrique Monterde, el cine migratorio suele incluir personajes de niños en su narración como una explicación de la inmigración vivida: «Se puede detectar [una] línea argumental en un puñado de filmes que asocian el fenómeno migratorio con las presencias infantiles (2008: 76)». Esta asociación con la infancia da cierto orden a las complejidades culturales entre dos mundos distintos, el español y el subsahariano. En este caso, Laguna presenta el mundo español a través de Sonia Sampayo, simbólicamente configurada como mujer española adulta representante de un mundo desarrollado. Sampayo contrasta con la inocencia perteneciente a la infancia de Marem, símbolo de una sociedad no desarrollada. Laguna pone de relieve estas diferencias también a nivel emocional: Sampayo afronta las consecuencias emocionales de su matrimonio polígamo, tiempos largos de separación con su marido y momentos de reunificación. Estos complejos temas obligan a Sampayo a negociar ciertos compromisos culturales entre adultos. Por el contrario, Marem es una niña que no es capaz de encontrar solución a los problemas causados por la inmigración de su padre, Pap, y vive su mundo emocional de manera más sencilla. E. Shohat y R. Stam señalan que es posible detectar que este tipo de representación del niño tiene ecos de la herencia colonial:

El niño pequeño del Tercer Mundo, incluso cuando es producto de mil años de civilización, no está aún en control de su cuerpo/psique, y por lo tanto necesita la guía de sociedades más “adultas” y “avanzadas”, que tiren de él con cuidado hacia los tiempos modernos (mi traducción).²⁴⁹

Específicamente la relación desarrollada entre Sampayo y Marem parece ser una clave decisiva en este documental para analizar la relación entre el Uno y el Otro. La

²⁴⁹ Cita original: «The Third World toddler, even when the product of a thousand years of civilization, is not yet in control of its body/psyche, and therefore needs the guiding hand of the more “adult” and “advanced” societies, gently pulling it into modern times (Shohat y Stam 1994: 140)».

mujer española asume un rol protector hacia la otra protagonista que todavía es una niña. Como ya ha observado J. E. Monterde en otras producciones sobre las migraciones, se puede constatar también en el caso de *Princesa de África* que hay un «un fuerte vínculo afectivo (2008: 76)» entre las dos protagonistas femeninas: Laguna organiza que su rodaje incluya a Marem visitando a Sampayo en Madrid, una metrópolis moderna de Europa para presentar al espectador perspectivas comparadas de la Una (mujer española) y la Otra (niña inmigrante).

El cineasta muestra el cambio de Marem cuando llega para vivir en un centro de civilización europea. La visita a España puede cambiar la actitud cultural de Marem hacia sí misma y su relación con un sistema patriarcal de manera significativa; concretamente, la niña adolescente simboliza cierta esperanza para el espectador español de que Marem podrá ser parte de una generación concienzada si tiene la oportunidad de viajar a España. En cambio, si la niña permanece en Senegal su vida puede ser una repetición de las historias comprometidas de muchas mujeres con la tradición. En este sentido, el documental de Laguna implica que son necesarias mujeres jóvenes que desafíen ciertas costumbres aborígenes para crear unas relaciones más igualitarias entre los personajes de ambos sexos, introduciendo una ideología feminista occidental en tierras africanas. Quiere implicar que es posible tener un futuro donde haya cambios culturales que partan de la iniciativa de la mujer, «capaz de desafiar» (Monterde 2008: 76).

No obstante, el sueño de Marem de viajar a España parece excesivamente optimista. Nada más llegar a Madrid su estancia está marcada por una soledad tremenda y Marem nunca llega a incorporarse a la estructura social de la ciudad. Las imágenes de esta joven senegalesa en Madrid reflejan colores blancos, azules y grises en el documental para indicar la frialdad de las emociones que ella siente en una cultura occidental. La banda sonora que acompaña estas secuencias es prácticamente inexistente, hay momentos de silencio, pero el espectador puede escuchar también sonidos angustiosos de un viento débil.

Otra imagen que representa ese aislamiento de Marem sucede en una secuencia en la Gran Vía de la capital española. Marem para en la plaza Callao y la cámara se acerca a ella hasta enfocarla en un primer plano²⁵⁰, rodeándola en círculos mientras el

²⁵⁰ Véase mi foto imagen número 42 en el anexo.

espectador observa cómo mira hacia la parte de arriba de los altos edificios. Después de unos segundos la cámara también gira hacia arriba para mostrar la imagen del aislamiento humano entre la altura de los edificios. Otra secuencia capta a Marem cuando se encuentra a una persona sin techo durmiendo en la calle. La niña parece asombrada de que esta sociedad de acogida pueda abandonar a su propia gente de esta manera.²⁵¹ La experiencia migratoria de Marem en la sociedad receptora desvela una ambigüedad de identidades provocadas por este extrañamiento cultural e implica una transformación profundamente emocional para esta niña, cuya posición con respecto al país de acogida ha sido decepcionante. Su experiencia refleja cierta actitud común entre muchos inmigrantes recién llegados a España, según observa María José Criado: «Le hacen consciente de la amplitud de su indeterminación, de su situación ‘fronteriza’, del aislamiento y el vacío en que se halla, del nihilismo que encubre su condición (2001: 398)». Según la visión de Laguna, la dificultad de este laberinto urbano explica la ambivalencia de Marem. Ella nunca supera un proceso de transculturación, al contrario, desea el retorno. No es sorprendente que vuelva a su país al cabo de muy poco tiempo. Marem explica en la voz en *off* que tiene la misma sensación de aburrimiento en España que la que sentía unos meses antes, cuando también estaba «aburrida». Este tipo de declaraciones generalizadas al principio y al final del documental exponen a Marem como una persona con poca capacidad para llevar a cabo una reflexión profunda, característica quizá, propia de su edad.

Además, el relato de Marem, según la versión filmográfica de Laguna, obliga al espectador a mantener dudas que nunca llega a resolver completamente sobre esta otredad subsahariana: ¿dónde están Pap y la comunidad senegalesa en Madrid cuando Marem llega a España? ¿Por qué Marem camina sola por las calles? ¿Por qué no puede tomar clases de baile? ¿Falta dinero para mantener a Marem en Madrid? ¿Vino de vacaciones, para inmigrar a Europa o para filmar escenas para esta película? Su encrucijada personal en esta realidad urbana adquiere plena vigencia ya que las grandes ciudades como Madrid son absolutamente laberínticas. La metrópolis europea no es lo que parece para esta otredad: ella ve el lado oscuro del supuesto poder mítico de esta capital española. La amplia extensión de la ciudad proyectada por Laguna en su película no sólo provoca literalmente que Marem se pierda, sino también la sensación de

²⁵¹ Hay que recordar quién está detrás la cámara y de estas imágenes: Laguna critica aquí a su propia sociedad y muestra un realismo social que caracteriza muchas narraciones de cine español durante los últimos años como ha explicado Pascale Thibaudeau en el capítulo tres de este trabajo.

pequeñez. Genera la angustiosa idea de que no es posible llegar a una situación modélica entre la Una y la Otra y esto influye en la decisión de Marem de retornar a su aldea de Senegal.

En términos generales, esta visión de Laguna explica que todo laberinto implica una búsqueda algo confusa. De hecho, el alto grado de la búsqueda determina la complejidad de modo que uno no puede acertar a salir de él. La relación del laberinto con la búsqueda la convierte, sin lugar a dudas, en un elemento motriz de la literatura de todas las épocas, por cuanto la búsqueda es esencial en el ser humano. Encontramos este elemento motriz desde las más antiguas manifestaciones literarias, desde la búsqueda del objeto maravilloso, de la fuente de la eterna juventud, hasta llegar a la búsqueda de la felicidad o de la superación de problemáticas existenciales. El retorno del inmigrante subsahariano, en este caso de Marem, es un viaje de identidad, una transición de la infancia a una edad adulta, como refleja el capítulo final de la adolescente en Madrid. Laguna intenta convencer al espectador de que las condiciones de las mujeres inmigrantes no son tan privilegiadas como parecen en el caso de Marem; el título irónico de la película oculta la práctica cultural denigrante hacia muchas mujeres subsaharianas en la narrativa de *Princesa de África*. Además, este episodio de Marem revela otro punto crítico. Shohat y Stam explican que: «Las metáforas, en suma, desempeñan un papel crucial aunque contradictorio en cuanto a la construcción de jerarquías eurocéntricas (mi traducción)».²⁵² Laguna pone de manifiesto que los contextos poscoloniales en España son complicados, haciendo especial hincapié en las dificultades de lograr una adaptación cultural completa. Este director presenta a Marem como un símbolo de la realidad neo-colonial presente en muchas relaciones entre el Uno y el Otro.

²⁵² Cita original: «Metaphors, in sum, play a crucial if contradictory role in constructing Eurocentric hierarchies (Shohat y Stam 1994: 141)».

En esta película, la aceptación de la diferencia cultural es difícil para todos. De hecho, Laguna sostiene que el proceso de transculturación resulta un fracaso para muchos familiares de Pap. De la misma manera, uno puede interpretar que la visita de Marem a Madrid le otorga una intervención interpretativa cultural. A ella le desagrada Madrid y las imágenes de Laguna reflejan unos valores decepcionantes de esta metrópolis como una traducción cultural asociada a Marem. Además, el texto de Sampayo y el guion de Laguna dejan claro cuál es el poder social que implica el retorno del hombre inmigrante subsahariano a su país; en ambos casos, se muestra que se los acoge como héroes en su comunidad de origen. Las causas y el impacto del regreso de la mujer inmigrante desde Europa a la región subsahariana carecen todavía de una explicación absoluta. El documental de Laguna levanta el velo cultural, lo cual resulta muy interesante cuando Marem toma las riendas como protagonista. El espectador tiene la oportunidad de escuchar el punto de vista de una adolescente subsahariana antes de que inicie su viaje a España.

La selección de Marem como niña protagonista ha sido relevante para la explicación cultural de la otredad en *Princesa de África*. Ella representa una nueva generación que se enorgullece de las tradiciones asociadas con los griots, los cuentos orales y el respeto por los antepasados. El significado de una identidad colectiva es muy importante para los griots, el grupo social al que pertenece la familia N'Diaye en el documental. La presentación cinematográfica de Marem se produce con imágenes de ella en su casa y con su voz en *off* hablando en el idioma wolof. Marem mira directamente a la cámara con una gran sonrisa. Sus palabras también confirman su seguridad en su herencia familiar: «Soy tataranieta de Talabacarcodu N'Diaye, hija de Pap N'Diaye, nieta de Djemba Yei N'Diaye, el griot más famoso de Louga. Soy bailarina». Esta representación de la otredad procedente de Senegal es potente en el documental. Nos recuerdan Shohat y Stam que:

En África, la transcripción de la oralidad a menudo ha tenido un propósito práctico. Aquí el cine hereda las funciones sociales (pero no la ideología conservadora) del griot, el guardián oral de la tribu, el pregonero que habla de nacimientos, muertes, victorias y derrotas (mi traducción).²⁵³

²⁵³ Cita original: «In Africa, the reinscription of the oral has often served a practical purpose. Here the cinema inherits the social functions (but not the conservative ideology) of the griot, the oral archivist of the tribe, the praise singer who tells of births, deaths, victories and defeats (Shohat y Stam 1994: 298)».

Además de ser pregonera en la cinta de Laguna, Marem menciona su relación con cada varón importante de su familia. Evita mencionar el papel de sus madres en esta presentación inicial de sí misma al espectador. La autora Amina Mama observa que hay características culturales que uno puede apreciar en el modo en que responde Marem a su identidad:

En castellano, la palabra identidad implica un sujeto singular, individual, con un ego claramente delimitado. En África, si tuviera que generalizar, diría que si preguntas a una persona quién es ella o él, a su nombre seguirá de inmediato un adjetivo, un término común que indicará un origen étnico o de clan (2008: 225).

Considerando el orgullo que siente por su tribu, Marem parece muy convencida de su herencia griot y muestra su fuerza interior en relación con su apellido, N'Diaye, en el documental: «mi apellido significa león, que es el símbolo de mi país (mi transcripción)». Esta representación implica la diversidad de muchos inmigrantes subsaharianos que están identificados con símbolos, leyendas y el arte. La referencia a su país tiene poco de haber con una consciencia de nacionalidad.

Sin embargo, la oralidad otorgada a Marem en el documental presenta otra estrategia de concientización. Nos recuerda Shohat y Stam que el uso de la herencia oral lleva otra dimensión importante de hacer cine:

Más importante que las huellas explícitas de la literatura oral en el cine (...) son las transformaciones estructurales profundas que el cine lleva a cabo sobre los puntos de vista narrativos. En lugar de limitarse a ser "fieles" a la tradición oral, ahora las películas pueden transformar dicha tradición (mi traducción).²⁵⁴

Laguna subvierte esa tradición de los griot para promover una agenda feminista. Reemplaza al hombre griot con una niña, que representa cierta inocencia hacia el mundo patriarcal. Copiar el estilo oral del griot implica que es posible crear un orden social nuevo en Senegal, según la perspectiva de Laguna. Otorgar protagonismo a una niña senegalesa implica un cambio del papel tradicional del hombre. Shohat y Stam infieren que este tipo de cambio en la práctica cinematográfica es una estética de resistencia por parte del realizador: «La película por lo tanto emplea "la oralidad subversiva". La historia es "desterritorializada", su significado transformado (mi traducción)». ²⁵⁵

²⁵⁴ Cita original: «More important than the explicit traces of oral literature in film (...) are the deep structural transformations the cinema effects in the narrative points of view. Rather than merely being "faithful" to the oral tradition, in other words, films can transform that tradition (Shohat y Stam 1994: 299)».

²⁵⁵ Cita original: «The film thus practices the "subversive deployment of orality". The story is

Esa agencia de cambio también motiva a Marem a emigrar a España. Desde el principio del documental ella se identifica como bailarina e imagina que puede lograr una carrera profesional en España. El retorno de su padre, Pap, a Senegal sirve como una confirmación del éxito que uno puede obtener en Europa como artista subsahariano. Sin embargo, Marem demuestra una sagacidad precoz cuando comenta: «No es fácil en Europa. A principio fue muy duro para [mi padre]. Él fue durmiendo en la calle y los coches [en España] (mi transcripción)». Esto le sirve a Marem para adoptar una postura madura ante una futura vida madrileña. Además, la cámara de Laguna nos muestra que Marem se siente abandonada por su padre y desea tenerle cerca.

En un primer instante, la aparición de Sampayo en su vida le parece a Marem algo exótico, puesto que conoce a Sampayo a través de ciertas imágenes de un video del baile colorido y energético que le muestran a la familia de Pap. A pesar de esta introducción manipulada por el realizador, ya explicada anteriormente en este trabajo, Marem ve también en la presencia de Sampayo una oportunidad para acercarse más a su padre ya difunto, porque la adolescente entiende que Sampayo es la (tercera) mujer de Pap y que esto la convierte un miembro más de su familia. Además, Marem observa que Sampayo practica un arte bello que a Marem le encanta. En cambio, según la versión de la autobiografía, Sampayo solamente registra la existencia de Marem superficialmente durante uno de sus viajes a Senegal. A pesar de dedicarle pocas palabras a esta niña, Sampayo sí reconoce que Marem tiene un don para el baile: «[Marem] es la más pizpireta, lo revuelve todo, quiere ver lo que traigo y no puede parar de bailar. Ha nacido para estar en movimiento. En eso nos parecemos (2009: 262)». Por lo menos, Sampayo la caracteriza con un valor positivo. El hecho de que Marem sea una protagonista muy joven en el documental y de que tenga toda una vida por delante facilita que Laguna evite algunas preguntas obligatorias que Marem es incapaz de formular a través de una voz enunciante. Posiblemente, ella misma quizá ni siquiera sepa contestar a ciertas preguntas clave sobre las circunstancias de su llegada a España. Estas secuencias exponen que el imaginario infantil puede actuar como una fantasía entre los hechos reales y sus propios deseos.

deterritorialized,” its meaning transformed (Shohat y Stam 1994: 299)».

Su proceso de adaptación cultural no es un cuento encantado. Al contrario, le resulta muy difícil porque Marem no habla español y muy pronto empieza a sentirse sola. El regreso de la niña a Senegal sirve para recordarle al espectador que la inmigración subsahariana es un proceso incierto hasta para los niños. Dicho regreso supone además otra consecuencia destacada que Laguna evita mencionar. Hacerse mayor en la ciudad de Louga significa que esta niña tendrá que asumir su destino como mujer en segundo plano y con una alta probabilidad de casarse bajo las mismas condiciones que sus madres, lo cual supone aceptar un matrimonio polígamo. Las mujeres musulmanas en esta región subsahariana están obligadas a someterse a un orden público que carece de una legislación laica. El retorno de Marem a su país supone la pérdida de capacidad de decisión personal para que otros, en su mayoría varones, puedan decidir su propio rumbo social. Ni el documental de Laguna ni el libro de Sampayo reconocen este futuro deprimente para Marem y las otras niñas de su generación. Su preocupación se ciñe a considerar a algunas de las mujeres adultas en sus vidas polígamas con Pap bajo un sistema patriarcal. Por ejemplo, Sampayo (ibíd: 219) demuestra un mejor conocimiento de la situación de las otras dos mujeres de Pap:

Aunque no nos parecíamos en nada. Yo me iba a volver a España, a mi trabajo, a mis amigos, y quizá no volviera a ver a Pap en mi vida. No me hacía falta. Podía apañármelas sin él. Pero ¿qué podía hacer [su esposa] Fama sin él en Senegal? Nada. Ésa es la gran diferencia y la que más asombra desde el punto de vista europeo. La sociedad senegalesa es fundamentalmente patriarcal y las mujeres se van de la casa paterna para ir a vivir a la casa de su esposo. Pasan de depender del padre a depender del marido (...) (ibíd: 219).

Estas condiciones culturales de las mujeres senegalesas son obvias para Laguna y Sampayo. Ambos artistas españoles reconocen la diferencia cultural actual entre España y Senegal cuando observan las relaciones de desigualdad de género.

5.9 El hombre migrante en *Princesa de África*: emparejamiento intercultural

Sampayo ofrece otra perspectiva que explica la dificultad de la adaptación cultural completa a otra cultura extranjera. Explica en su libro que los inmigrantes senegaleses acogidos en España se encuentran en la tesitura de mantener un dilema cultural no corregible. Para explicar su percepción, Sampayo toma como ejemplo el estado emocional de su marido inmigrante que tiene una gran dificultad para adaptarse culturalmente: «Siempre digo que Pap está aquí [en Madrid], pero su cabeza está allí, en África. Vive obsesionado por saber cómo está su familia, se preocupa por ellos día y noche, sólo descansa cuando por fin va, les lleva dinero y ve que todo está en orden (Sampayo 2009: 267)». Sampayo es consciente de estos problemas cuya existencia justifica el bajo estado de ánimo de Pap. No parece posible que Pap se integre en la sociedad española mientras los otros miembros de su familia inmediata permanezcan en otro lugar muy lejano a Madrid, fuera de las fronteras españolas.

El relato amoroso que cuenta Sampayo en su libro es muy distinto a la versión de Pap; Sampayo se toma muchas libertades para afirmar que su visión de los hechos, y por extensión sus sentimientos, son la versión oficial de su vida y de su matrimonio con Pap. No obstante, a pesar de los problemas en la relación de esta pareja, Sampayo reconoce que lo que a ella le ha interesado en esta experiencia intercultural con Pap y la poligamia es afirmar su propio ente: Sampayo está convencida de que se ha encontrado a sí misma, y su identidad femenina, dentro de este matrimonio polígamo.

Laguna propone una visión crítica hacia este modelo de consorte y señala la desigualdad de género en este matrimonio senegalés. La imagen definitiva que transmite el documental es que la vida de casada es muy dura para todas las mujeres implicadas en la tradición de la otredad. Laguna propone una pregunta clave en su obra: ¿por qué una mujer española se ha metido en este patrón cultural del sistema patriarcal del Otro? Sampayo había explicado ya en su libro que nunca fue buscando aventuras, pero que «necesitaba salir del camino de mi familia [española], necesitaba desengancharme de mi madre y de mi hermano, descubrir el mundo por mí misma y, ante todo descubrirme (ibíd: 92)». Ella aboga por el funcionamiento de la poligamia como un modelo cultural legítimo que le ha ayudado a sentirse fuerte y segura: «Me dejó fascinada, porque yo necesitaba que alguien me hiciera poner los pies en la tierra, necesitaba dejarme de fantasías (ibíd: 126)». En cambio, la imagen de Sampayo según

la visión de Laguna es de una mujer naif, que piensa de manera universal en vez de reconocer las diferencias culturales, por ejemplo la poligamia, como algo insuperable.

A pesar de la crítica de Laguna hacia la poligamia, hay ciertos aspectos del matrimonio entre Sampayo y Pap que pueden resultar atractivos. Se incorporan modelos alternativos de emparejamiento en España que reflejan una diversidad creciente. Según explica Almudena Hernando Gonzalo, esta diversidad en la formación de parejas en la España de hoy en día permite normas sociales distintas: «heterosexualidad con el hombre encarnando la identidad más relacional y dependiente y la mujer la más individualizada y autónoma (2008: 69)». Sampayo explica cómo durante un viaje a Senegal se formaron como pareja y habla de su atracción a formar una unión con él:

En algún lugar de mi alma o de mi cerebro, yo sabía que esta unión iba más allá de lo puramente físico. Sentía y siento ahora, con más fuerza si cabe, que esta pareja se puede acabar, que podemos dejar de tener sexo, pero siempre habrá una conexión. Estamos unidos para siempre. A pesar de que había decidido ya mil veces volver a España y dejarle para siempre, sabía que no iba a hacerlo. No podía. Esta fuerza y esta energía nos llevaba y no nos quedaba más remedio que dejarnos llevar (Sampayo 2009: 242).

A pesar de estos clichés amorosos que Sampayo repite muchas veces también en otras partes de su biografía, la poligamia como concepto no molesta a Sampayo; según ella misma explica, este modelo de matrimonio equipara las relaciones sociales dentro de la estructura familiar. A. Hernando Gonzalo afirma que no es sorprendente que esta actitud adoptada por algunas mujeres españolas se haya desarrollado recientemente y, desde una evaluación académica, se refiere a este fenómeno social para la mujer contemporánea como una «individualidad independiente». Es decir, esta autora opina que algunas mujeres rompen las normas convencionales cuando se forman una pareja de manera sentimental con un hombre. En estos casos, sugiere A. Hernando Gonzalo que estas personas deben reconocer una realidad distinta donde elijan su propio destino: «A diferencia de las mujeres, los hombres tienen mucha más posibilidad de elección porque todavía hay una mayoría de mujeres que, a pesar de tener una ocupación laboral, dan absoluta prioridad a su lado más relacional, sirviéndoles así de complemento (2008: 70)».

Esta línea de pensamiento, sin embargo, ignora el modelo polígamo y no se refiere a él ni siquiera como una opción alternativa, pero las explicaciones de A. Hernando Gonzalo son útiles para explicar la actitud de Sampayo. Por ejemplo, podemos imaginar que Sampayo desea obtener un estatus privilegiado dentro de la

sociedad española ahora que ella tiene un marido no convencional, un inmigrante senegalés. Como bien explica la propuesta de género según A. Hernando Gonzalo, es muy posible que la relación entre Sampayo y su marido inmigrante vaya asimilando más rasgos de individualidad para que cada uno de los cónyuges pueda abordar las «normas» de género y el poder tradicional del patriarcado. En otras palabras, hay oportunidades de transformarse la Una (mujer española) y el Otro (hombre subsahariano) como pareja atípica dentro de la sociedad española.²⁵⁶

En contraste con esta postulación, Laguna observa otras características en la narrativa de Sampayo y su familia política que indican problemas para el sujeto femenino como individuo en un sistema oprimente y colectivo. En particular, señala una clara desventaja hacia las mujeres y las hijas que forman parte del modelo de la poligamia de Pap. Para que el espectador lo entienda bien, Laguna se interesa por algunas experiencias más complejas de lo que Sampayo expone en su libro sobre su encuentro con las otras mujeres de Pap. En su libro, por ejemplo, Sampayo recurre a ciertos clichés exagerándolos: «Yo no volví a ser la misma después de conocer Senegal (Sampayo 2009: 106)». Laguna evita esta simpleza sentimental en su narración. El cineasta intenta buscar explicaciones culturales con la ayuda del sujeto masculino, Pap, para explicar ciertas actitudes diferentes en la sociedad senegalesa que Sampayo no capta en su relato. Laguna se interesa por el retorno de Pap a su país natal y retrata la mirada del hombre subsahariano que se reincorpora de nuevo a su lugar aborigen.

No hay duda de que Pap se enfrenta a cambios inéditos para él. En primera instancia, Pap ha cambiado porque está casado por tercera vez y ha acumulado más dinero que sus compatriotas durante su estancia en España. Laguna interpreta estos contrastes en su película y los percibe como unos contrastes insuperables del inmigrante subsahariano que vive entre su país nativo y España. El realizador intenta sacar a la luz esta división cultural y destacar los valores contrarios a los que se enfrenta Pap, un sujeto híbrido en la versión fílmica de Laguna. Laguna capta el conflicto personal de este protagonista masculino a la hora de reflexionar sobre su vida polígama cuando esta

²⁵⁶ Nota del autor: A. Hernando Gonzalo no considera las experiencias de género e identidad en el contexto poscolonial. Aplicando el caso de Sampayo y Pap sería una ampliación de lo que esta autora académica aboga en su teoría hacia un equilibrio emocional entre hombres y mujeres que viven en sociedades modernas.

es cuestionada ante la cámara. En una escena clave del documental, Pap está sentado delante de una casa con su segunda mujer y algunos niños. Él decide hablar en español ya que sabe que su esposa senegalesa no va a entender lo que él va diciendo. Defiende su vida polígama en Senegal como consecuencia de unas leyes naturales que él no puede controlar:

Yo también (...) yo podía, puedo llegar a cuatro [esposas]. La religión me da permiso...joder, ya no quiero más en mi cabeza. Esto ya es un lío (...) mmm (...) otra mujer es más líos. Es que las mujeres me vienen así...me vienen así de suerte (mi transcripción).

La presencia de su esposa a su lado implica la veracidad de las palabras de Pap. Ella confirma la actitud de Pap de manera indirecta y no muestra estar molesta públicamente con las circunstancias que ambos afrontan en esta realidad cultural que favorece los deseos del hombre. Al mismo tiempo, la explicación de Pap desvela que siente cierto estrés por sus matrimonios múltiples, a pesar de que él considera su estado civil como un bien divino y sugiere al espectador que se le debe juzgar según una doctrina religiosa autóctona basada en un poder no terrenal. De la misma manera defiende su emparejamiento con Sampayo como algo que está fuera de su propia capacidad mental explicar. Además, sugiere que este romance con Sampayo fue una suerte cuando se refiere a lo ocurrido entre ellos dos:

No sé de cosas que yo no entiendo, me llega a yo tener dos mujeres que es muy buena y [llega] otra mujer en España que es la mejor de todas. Yo creo que para yo... para mí es un milagro, una suerte. Nadie puede ser como Sonia [Sampayo]. Ni un blanco. (mi transcripción).

Laguna propone que el papel del hombre y de la mujer se distinga en un argumento clave de identidad. Según las explicaciones de Ana Fernández-Coronado, los matrimonios polígamos que se organizan en muchas comunidades musulmanas funcionan como «una especie de imperativo» a favor del hombre musulmán, sin embargo, reconoce que este arreglo social por ley divina también supone «la condición fundamental para el marido de tener las esposas que pueda mantener en condiciones de igualdad (2009: 129)». Este elemento conflictivo del matrimonio islámico crea situaciones complicadas, según el documental de Laguna, para la representación de género. Pap reconoce los «líos» emocionales de manejar su relación con cada esposa de manera igualitaria, pero admite que nunca había considerado tener una mujer española. Reconoce que la actitud de Sampayo es algo excepcional en el esquema cultural de su país y en el de España. Es decir, esta experiencia del inmigrante subsahariano en

España plantea una doble lectura de continuidades y discontinuidades de prácticas culturales.

Otra muestra del machismo persistente en Senegal son las propias observaciones de Pap. En un momento aparentemente relajado del protagonista masculino, explica ciertas realidades asombrosas de la condición de las mujeres en Senegal. Mientras Pap está conduciendo por la noche, el cineasta está sentado detrás de él, captando los comentarios de Pap en directo. Este testimonio de Pap está filmado con un efecto cinematográfico, como si estuviéramos todos en un confesionario de luz muy oscura donde solamente podemos escuchar la interioridad de este hombre subsahariano. La conciencia de Pap expone que es su obligación defender a las mujeres de su país. Este es un papel imprescindible que forma la esencia de su identidad cultural. Su motivación principal es que ellas no puedan sobrevivir en su cultura sin la protección de los hombres como Pap:

[Senegal] es un país muy difícil. En un país donde tú no tienes marido en el futuro...en el futuro te sufre. [Los] que ayudan son los maridos. Si eres una mujer volando por la calle, a final, tu conviertes ser algo que a mí me gusta... es una mujer libre. Una mujer libre es este país es muy peligroso porque sufre mucho. Al final si le toca un marido bueno y..., se puede vivir con paz. Porque aquí las mujeres no tienen trabajo. Estoy siempre pendiente de mis hijos. Aunque [yo] sea aquí o estoy en Europa...siempre estoy pendiente de ellos. Estoy allí [en Europa] para ellos, trabajando. Creo que soy un buen padre porque toda mi vida está pensada en ellos...luchando para que ellos [tengan] un futuro. Es esto lo que quiero...yo (mi transcripción).

Pap se compromete a un acuerdo social dominado por los hombres. Asume que esta actitud no debe cambiar porque se haya trasladado a España. Además, piensa que es su deber proteger a las mujeres de su familia desde la distancia y, en concreto, que es su obligación seguir cuidando de las mujeres senegalesas mientras reside en España.

No obstante, Pap utiliza palabras muy genéricas para enunciar su interioridad. Nunca refiere a sí mismo con el «yo» sino que habla de sus pensamientos en términos del «tu» o «el hombre». Esto implica un discurso taimado ante la presencia del cineasta español, con el que muestra cierta cortesía. Pap repite en varias ocasiones, por ejemplo, «ellos», «allí», «Europa», «futuro» como si fueran unos conceptos que se explican por sí mismos. Esta secuencia del documental presenta una resistencia astuta por parte del sujeto colonizado y expone esa condición poscolonial tan cercana a lo que ha descrito H. Bhabha. Este protagonista subsahariano se enuncia con ideas contradictorias: en un primer momento, Pap reconoce que el interés feminista ha beneficiado a muchas sociedades occidentales, pero no llega a reconocer los aspectos positivos para su

comunidad. Sabe bien como esquivar el discurso machista cuando se trata de las mujeres de su país. Esta visión cambiante que asume Pap ante la cámara presenta cierta lección didáctica para el espectador: es necesario un diálogo entre los inmigrantes subsaharianos y los espectadores españoles para entenderse mejor.

Durante la filmación, Laguna interpreta el desafío de los hombres subsaharianos que se enfrentan a los modelos de una continuidad cultural. Les cuesta reconocer que la desigualdad entre géneros causa sufrimiento a la mujer también. Por ejemplo, la poligamia es vista como un deber, aunque Pap se queja del peso emocional que él debe cargar en nombre de estos valores patriarcales de Senegal. Como implica el comentario de Pap durante su testimonio individual, le falta una consideración ante la situación de las mujeres senegalesas; es decir, para estos hombres que se marchan a países europeos no se dan cuenta de cómo les afectará a sus mujeres este cambio de situación (sin la presencia del marido). Cuando sujetos occidentales como Laguna les enfrentan con otro tipo de valores culturales que cuestionan un sistema tradicional, los personajes como Pap también saben resistir, de una forma sofisticada que llega a frustrar una explicación transparente para el cineasta y el espectador español.

En su autobiografía, Sampayo sugiere que algunos hombres inmigrantes pueden sentirse confundidos en España. Ella explica que muchos están descolocados en la sociedad de acogida ante la ausencia de sus compatriotas sumisas. La falta de un número significativo de mujeres senegalesas en España parece afectar negativamente al estado emocional de muchos hombres senegaleses. Sampayo expone que muchos sujetos varones de este país subsahariano se enfrentan a la ausencia de sus propias mujeres (esposas, madres e hijas) en España: «allí [en Senegal] las mujeres se encargan de que todo esté reluciente y [los hombres] se encargan de no hacer enfadar a las mujeres. Pero en España, como sienten que están de paso y no hay mujer que les limpie, está todo manga por hombro (2009: 149)».

5.10 Autobiografía de Sampayo: ¿literatura orientalista o texto poscolonial?

Si *Princesa de África* de Juan Laguna permite desenmascarar ciertos valores españoles, la autobiografía de Sampayo debe ser cuestionada también. Esta bailadora postula la reinención de interpretar la identidad de una mujer española en el contexto de la inmigración subsahariana a través de una autobiografía. Es decir, el texto literario de Sampayo como un artefacto cultural es algo curioso en el discurso entre el Uno y el Otro. Ella comparte sus experiencias personales con la otredad como conocimientos imprescindibles para entender a los migrantes senegaleses. ¿Hasta qué punto hay que considerar la perspectiva de Sampayo para llegar a entender el discurso entre el Uno y el Otro? ¿Como valorar el formato autobiográfico adaptado por Sampayo en comparación con la ficción-documental de Laguna? Como explica Iris Zavala: «En todo caso, la novela – que como todos sabemos surgió en la modernidad ilustrada al amparo de las cartas, las biografías, y las autobiografías – ofrece la ilusión de construir un sujeto personal, una identidad personal subjetiva y privada (1999:60)». Ser española y participante activa en la vida de un inmigrante subsahariano no convierte a Sampayo en una experta ni en objetiva.

En el mismo contexto, Julio Aróstegui advierte de unos paradigmas que dominan varios discursos que tratan la interpretación del Uno y del Otro. Considera un papel particular para el formato de la autobiografía, explicando que hay una tendencia a crear nuevas identidades y convertir la autobiografía en un espectáculo: «Los hombres, los individuos, son más bien conscientes de la realidad de *su* propia historia, se esfuerzan en dotarse de una biografía diferenciada, pero su autobiografía no discute nunca o casi nunca la cultura en cuyo seno buscan la diferenciación (Aróstegui 2004: 362)». A pesar de estas limitaciones semióticas, Sampayo proclama nuevos conocimientos que aportan, en su opinión, cambios en la imagen de la otredad subsahariana. En este intento ella subraya la recuperación de los atributos del yo individual: «No hice lo que se esperaba de mí (2009: 11)». Y es verdad que pocas publicaciones en el medio peninsular español del momento exponen este discurso público de las mujeres españolas que aman a los hombres subsaharianos. No existen muchas narraciones escritas y publicadas por mujeres que traten sobre una mujer de clase trabajadora que desarrolla una relación amorosa con un senegalés recién llegado y con el que llega a casarse.

Asumiendo un estilo de confianza con sus lectores, Sampayo convierte su texto escrito en un examen personal: es decir, escribe sobre su viaje cultural y transformador desde su particular «historia de amor». Por ejemplo, la estructura de esta autobiografía no está organizada por capítulos numerados sino dividida por títulos con unas citas estereotipadas o frases incompletas; por ejemplo, «El año que conocí a los negros», «Tú a mí me vas a querer», «En lo bueno y en lo malo...», etc. Este estilo de Sampayo pone de manifiesto que tiene una confianza íntima con su lector, quizá siendo ella misma la lectora en un primer instante. En todo caso, es una estrategia literaria bien conocida por Julio Aróstegui. Él interpreta el modelo autobiográfico muchas veces como un ejercicio clónico: «una dialéctica entre cultura global y biografía particular que, como efecto de narcisismo, excluye la tensión entre ellas, creando unas extrañas formas de diferenciación que podríamos llamar, paradójicamente, indiferenciadas o clónicas (ibíd)».

En este sentido que explica Aróstegui, la autobiografía de Sampayo exhibe aspectos de confesión personal. Fue escrita sin aparentes restricciones para explicar sus actos de amor. Aróstegui se preocupa por hacer públicas este tipo de trayectorias personales en la época presente donde hay resistencia a la uniformidad: «El fundamento de la sociedad del espectáculo es el deseo de los individuos de participar en él y ello crea los nuevos mitos *mediáticos*. Estos son, en definitiva, manifestaciones subyacentes del papel de la identidad (2004: 363)». En un principio, la ejemplaridad pedagógica de Sampayo sobre la vida de la otredad senegalesa pudo filtrarse a través de los múltiples medios de comunicación como algo seductor, pionero y con una ideología feminista. En primer lugar porque Sampayo ha elegido un proyecto propio de vida y lo comparte con un hombre poco convencional, un inmigrante subsahariano. Esta autora deja clara su consciencia como mujer y no se arrepiente de las decisiones que ha tomado para estar con su marido, Pap: «Éste era el hombre con el que yo podía hablar, al que podía confesar mis miedos sin añadir otro (...) A Pap le pedí el mundo y él me lo dio (Sampayo 2009: 140-141)».

No obstante, el dramatismo de la narración ocurre más tarde, cuando se exponen las consecuencias plenas de este compromiso: el acceso de una mujer española a las entrañas que suponen los valores asociados con la poligamia de Senegal. Particularmente, las reuniones casuales y el trato mutuo de respeto entre Sampayo y las otras dos mujeres de Pap es llamativo desde una mirada occidental. El libro llega hasta el punto en que Sampayo confiesa que se ha convertido en: «una mujer con un camino

recorrido y mucho más por descubrir (ibíd: 277)». Propone que todo se hace por amor y todas las consecuencias quedan en un segundo plano. No es sorprendente, por tanto, que la protagonista de esta autobiografía sea la que aparece como el personaje más destacado para el proceso de aserción de un «yo» personal auténtico: Sonia Sampayo es este yo indiscutible del libro. La representación de los personajes subsaharianos está en un segundo plano para Sampayo en su texto.

Por este motivo, decepciona la visión de esta autora-bailadora como una mirada orientalista. El texto se convierte en un desandar, un camino existencial y cultural estrictamente trazado por los sentimientos amorosos de Sampayo, y recorrido penosamente por aquellos que se han visto obligados a entender su imaginario de la otredad. Curiosamente, la función del texto consiste precisamente en cambiar la concepción de los tópicos prevalecientes en España hacia el sujeto subsahariano masculino. Y al mismo tiempo, la autobiografía de Sampayo supone que no hace falta que el lector viaje a estos lugares del Otro.

Además, Sampayo emprende un cambio personal a partir de la eliminación en su propio cuerpo y mente de todo aquello que, en la infancia y adolescencia, le ha conferido señas de identidad personal. A través de su libro, Sampayo intenta recuperar el vacío emocional de su propia familia decaída, que ha sentido desde su niñez, con la muerte de su padre. Dedicándose a la danza ella hace un recorrido breve del pasado tratando de encontrar una purificación personal ennoblecedora. Llegada a este punto de su vida, Sampayo percibe su vida en España como una limitación para el yo que le pertenece.

Cuando Sampayo trata la relación sexual con el Otro, afronta el desafío de si prefiere desvelar su intimidad en su autobiografía o no. A pesar de lo poco convencional de su romance, Sampayo exhibe pudor y discreción respecto a lo corporal: no se pronuncia respecto al tema del sexo interracial. Construye ciertas barreras que no acaban de ser franqueadas nunca del todo. Sampayo evita lo físico hasta la dimensión de una ontología negativa y rechaza la sexualidad entre la Una y el Otro como el instrumento para descalificar un cosmos moral en España: según ella, el amor romántico entre una mujer española y un hombre subsahariano ya se ha normalizado en la sociedad española.

El título de *Princesa de África* de la narración indica el desdoblamiento del «yo» de Sampayo. La autora-bailadora crea una réplica de sí misma, un «Doppelgänger», un yo/otro distante del «yo» personal que vive en Madrid al que intenta examinar

desapasionadamente. Esta obra de Sampayo intenta la deslegitimización de las coartadas psicológicas e ideológicas de un yo en confrontación abierta con un medio cultural poco habitual en España. Sampayo explica su estado anímico a través de y por la comunidad de inmigrantes Senegaleses: Sampayo desarrolla una admiración instantánea por la música de tierras africanas y expresa su pasión por el baile: «Aquello fue amor a primera vista. Me enamoré de todos, de su marea... Me convertí en una adicta a todo lo que viniera de Senegal, a su música, a su energía, a esa sensación; me hice *groupie* (2009: 18)». Se esfuerza por estar incorporada como participante bailadora, e integrarse así en la cultura de los inmigrantes senegaleses. No obstante, ese ejercicio, que tenía en principio una intencionalidad radical de mostrar las versiones falseadas del yo, concluye siempre en una imaginación acrítica en la autobiografía de Sampayo. Su participación en los espectáculos de la danza y los viajes educativos a Senegal son ejemplos de figuraciones desbordadas que Sampayo asimila o coopta de los subterfugios del yo.

Sampayo también pone al descubierto los juegos ideológicos de ser una mujer española. Rompe todos los vínculos de complicidad con lo que para ella es la marginalidad vivida en la sociedad española. Acomete esa ruptura de la complicidad consigo misma para crearse un yo personal desprovisto de los lastres que ella ha imaginado en su infancia:

Yo tenía miedo de mí misma, de no ser capaz de superar los obstáculos que la vida me tenía preparados, de no poder avanzar. Me daba miedo caer y que los demás vieran mi caída, que descubrieran que yo era torpe. Porque, aunque no lo era, me sentía patosa, estaba convencida de que no tenía habilidades y capacidades que tenían los demás (ibíd: 58).

Ese alter ego desenmascarador se magnifica en su historia de amor con Pap. En su autobiografía, Sampayo desarrolla la transmutación progresiva de la nueva identidad del yo desalienado a través de su asimilación con la condición de los inmigrantes. La identificación de Sampayo como sujeto marginal y, luego su colaboración con los músicos senegaleses en Madrid, se reconvierte ahora en la adopción incondicional de la cultura senegalesa como la opción periférica primordial. Es consecuente con esta radicalización del proceso crítico desmitificador el que el texto extreme los procedimientos de revelación de las coartadas del yo.

Por estos motivos, esta narración de Sampayo transferida a un paralelo fílmico/documental por Laguna es ilustrativa. La cinta de *Princesa de África* lleva a la imagen el proceso desmitificador con el examen crítico de la familia política de

Sampayo. Laguna hace de la disección despiadada de todos los miembros de esa familia un alegato de la cultura y literatura públicas, de las tradiciones autóctonas a partir de una de sus figuras prominentes, la protagonista, Marem. Se transforma dicha película en un tipo de docudrama biográfico con múltiples niveles de significación. Emplea varias voces de enunciación, que están dirigidas al análisis de un objetivo ideológico predominante: el posicionamiento de España como país moderno y los conflictos con una otredad que se encuentra en una cultura senegalesa y tradicional.

Laguna reconoce que esta diferencia es artificial entre los dos países, sin embargo, este mensaje conlleva un doble sentido. El encuentro cariñoso entre Sampayo y Marem en la cinta expone la interculturalidad como la exterioridad que unifica a la Una con la Otra. Del mismo modo, el matrimonio oficial entre Sampayo y Pap representa la posibilidad del amor entre culturas. No obstante, estos acercamientos encubren los sentimientos profundos que sienten Marem y Pap. Ambos optan por abandonar Madrid y retornar a su país. A diferencia de las declaraciones que aparecen en los medios de comunicación españoles, Laguna revela que no todos los inmigrantes desean vivir en España. El cineasta muestra el fracaso para algunos participantes de la inmigración subsahariana. El retorno del hombre subsahariano presenta una realidad diferente que se desvía de la narrativa orientalista en la autobiografía de Sampayo.

Pero no queda claro que el resultado del experimento multicultural reprobado sea la única estrategia de Laguna. Parece que expone un mensaje alternativo que no ocupa tanto espacio en la película: la imposibilidad de la gente europea de integrarse a las culturas en tierras africanas. Sampayo vuelve a Madrid a pesar de su esfuerzo de formar parte de la cultura senegalesa. La obra de Laguna evita mencionar explícitamente que el matrimonio de Pap y Sampayo ha fracasado. Quizá Laguna no quiso ofender a Sampayo ya que ella estuvo muy implicada en la producción fílmica, no obstante, el mensaje para la mujer española está bien desarrollado en la narración de Laguna: ella estaría en mejores circunstancias si no mantuviese ilusiones de incorporarse a una sociedad subsahariana y, menos aún, intentase convertirse a las tradiciones y prácticas como una mujer senegalesa. La vuelta de Sampayo a Madrid para retomar su carrera en España señala que fue la única solución práctica y que hay una desigualdad insuperable entre las dos culturas de la Una y del Otro.

Esta representación de Sampayo por Laguna registra un elemento neocolonial. Según la observación de E. Shohat y R. Stam, la mujer protagonista occidental en un lugar fuera de su propia civilización constituye una mirada particular que favorece las

normas occidentales: estos autores explican que las películas norteamericanas suelen representar a la mujer occidental en un papel ambiguo. Esta idea de dichos autores también es aplicable al documental de Laguna cuando él representa a Sampayo como mujer occidental:

Ya sea una viajera, colonizadora, una enfermera o un científico, un personaje femenino occidental puede constituir al mismo tiempo un "centro" y una "periferia", la identidad y la alteridad ... En muchas películas, las mujeres coloniales se convierten en el instrumento visual de hombres blancos, y se les concede una mirada más poderosa que la de las mujeres y los hombres no occidentales. (...) Al mismo tiempo, la protagonista femenina occidental, por lo general el objeto de la mirada masculina en las películas de Hollywood, está dotada en el Este de una mirada (colonial) activa, que la convierte temporalmente en el único delegado, por así decirlo, de la civilización occidental. Las "normas del texto" están representadas por el hombre occidental, pero en su ausencia [de la gran pantalla], la mujer blanca se convierte en el centro de la conciencia civilizadora (mi traducción).²⁵⁷

La mirada de Sampayo, tanto en su libro como en el documental, está dotada con unas connotaciones neocoloniales, a pesar de que ella pretende representar una nueva circunstancia. La condición que representa Sampayo es la de una mujer que se siente libre, con ganas de viajar fuera de la sociedad española y de realizarse como individuo. Además, los profundos cambios estructurales de España, principalmente como un país miembro de la UE, tienen consecuencias para el concepto y posicionamiento del yo con relación al texto: Sampayo asume que la mujer puede actuar como autora de su propia biografía en territorio occidental. Un ejemplo representativo es que ella quiera hablar sobre su viaje desde España a otra cultura desconocida por muchos españoles. En este texto, el yo autorial, puede adoptar una posición más distendida ideológicamente. La autobiografía expone configuraciones diferentes del «yo» como una princesa, y bajo otros nombres «Soñá» o «Soni», para explorar alternativas personales que hubieran podido considerarse como excesivamente narcisistas en el pasado.

²⁵⁷ Cita original: «Whether a traveller, settler, nurse or scientist, a Western female character can simultaneously constitute "center" and "periphery," identity and alterity ... In many films, colonial women become the instrument of the White male vision, and are granted a gaze more powerful than that of the non-Western women and men. (...) At the same time, the Western woman character, usually the object of the male gaze in Hollywood films, is endowed in the East with an active (colonial) gaze; she temporarily becomes the sole delegate, as it were, of Western civilization. The "norms of the text" are represented by the Western male, but in his [on screen] absence the White woman becomes the center of civilizing consciousness (Shohat y Stam 1994: 166)».

Por este motivo, el libro de Sampayo sólo logra emprender una reconstrucción de los problemas de la inmigración subsahariana en España; El desplazamiento del inmigrante Pap y su retorno al lugar de origen es percibido ahora desde la posición de un vencedor, un músico senegalés con éxito artístico en España. En la contienda en la que paradójicamente acaba siendo derrotado existencial y éticamente es en la de haberse casado con una mujer española. Ese giro lógico permite ver ese acontecimiento determinante desde una perspectiva que agrega complejidad a una historia aparentemente clasificada de manera definitiva como una historia de amor desde la mirada de la Una y no tanto del Otro. Sampayo se presenta con diversos grados de proximidad al sujeto subsahariano y esa variabilidad en la distancia entre ella y su marido crea una dimensión autobiográfica diferencial y renovada, ya que el lector se ve situado en una posición de indecibilidad con relación a la identidad precisa de la narradora/autora. ¿Es una víctima española de las tradiciones del Otro hombre machista? o ¿es una princesa amada por su marido senegalés con una vida independiente y libre?

En contraste con esto, la narración adaptada en la película de Laguna significa un avance en el proceso de confluencia entre las narradoras y la autora. Él director utiliza un guion basado en primera persona y la aparente equiparación de Sampayo, como un yo narrador, y su papel como autora conducen al lector/espectador a una primera definición del texto/imagen como un relato en el que el espacio autobiográfico femenino es predominante y definidor. Sampayo se desprecia a sí misma como mujer cuando menciona que: «Yo nunca he sido una gran viajera, ni mucho menos una aventurera (2009: 92)»; «soy la prueba de todos esos clichés sobre la incapacidad de las mujeres para orientarse o para leer una mapa (2009: 80)». Sin embargo, explica un desarrollo emocional que la hace avanzar hacia sí misma como adulta: «Desde luego era una aventura [casarse con Pap y viajar a Senegal]. Era mi aventura africana y me dejé llevar (ibíd: 84)» y confiesa que: « [Los senegaleses] me hacía gracia, y me producía una especie de ternura (ibíd: 85)». El libro de Sampayo adapta episodios correspondientes a su estancia en Senegal y parece recordarlos de manera literal con referencias a nombres y lugares que se corresponden con la trayectoria en el documental de Laguna. El relato fílmico paralelo se aleja del espacio autobiográfico y el tono excesivamente alegre de Sampayo ya que traslada el foco de la narración desde la autora a las mujeres de la familia de Pap, incluída Marem.

Sin embargo, la parte final de la autobiografía asume con mayor énfasis el inicio

de que Sampayo está liberada emocionalmente. Lo convierte en un ejercicio desenmascarador de la vida transformada de esta bailadora: el lector es informado en el libro de la ascensión de Sampayo al estatus de una traductora cultural. Sampayo asume ciertos conocimientos personales que ha observado entre la Una y el Otro. Ella repite una frase de Pap que informa al lector de las diferencias culturales entre los dos amantes: «Somos viajeros y nos necesitamos lo unos a los otros. Volver la espada a mi familia [en Senegal] y a mis compañeros no está bien (2009: 254)». Como ha ocurrido con los protagonistas de *Querida Bamako*, *14 kilómetros*, y *La causa de Kripan*, el «yo» de *Princesa de África* es el material central sobre el que elaborar el texto: la voz enunciante de la inmigración subsahariana. Y en todos ellos, además, el yo se expone al desnudo para revelar sus contradicciones, insuficiencias y falsas coartadas psicológicas. Sampayo explica en su libro que: «yo sabía que nadie debería elegir entre su interior y su amor (...) Todo esto lo intuía, pero lo he aprendido de [Pap]. Hoy sé que yo haría lo mismo. Uno no puede perderse en el otro. Y yo me he encontrado en [Pap] (2009: 255)».

En comparación con las otras tres obras de cine mencionadas, el «yo» autorial de Sampayo se autoconfigura en su relación conflictiva con el medio de la literatura femenina escrita. Sampayo se presenta a sí misma como una opción potencialmente más genuina frente a la artificialidad y represión de un entorno cultural limitador. De modo diferente, en el caso de la producción cinematográfica de Laguna, el yo ya ha dejado de enfrentarse con la sociedad senegalesa y sólo lo hace con relación a su propia situación personal. Sampayo asume que sus experiencias vividas son suficientes para juzgar la otredad subsahariana; ella se siente comprometida con este nuevo contexto cultural. En resumen, Sampayo es un caso que muestra un proceso de crisis existencial en el que sujeto se cuestiona a sí mismo para delimitar formas más auténticas del yo.

Una diferencia con la producción de Laguna es que Sampayo se inspira en una bailadora subsahariana soltera e independiente, Germaine Acogny. Aunque esta bailadora procedente de Benin no destaca por su protagonismo en el documental de Laguna, Sampayo la considera como una mujer modélica. Acogny es directora de su propia escuela de danza en Senegal y aparece en el libro de Sampayo como una heroína. Acogny fue durante una temporada estudiante extranjera de danza en Bélgica. Sampayo conoció a Acogny brevemente durante uno de sus viajes a Senegal y la admira por las palabras que esta mujer escribió en una revista: «Tú eres tú y te mantienes siendo tú, hagas lo que hagas... (Sampayo 2009: 17)». A pesar del cliché, Sampayo subraya que

se sintió inspirada por esta mujer, sus actos y su propia voz. Por este motivo es una lástima que Sampayo reduzca el contexto de esta mujer inmigrante y su retorno desde Bélgica a un cumplido menor. Sampayo no reconoce que Acogny representa a una subalterna que ha roto la definición poscolonial que ha descrito Spivak para este tipo de sujeto femenino. El éxito profesional de Acogny parece fascinante y su papel como una mujer soltera e independiente en Senegal es algo excepcional. Quizá Sampayo, en su búsqueda egocéntrica hacia una identidad completamente propia, no ha logrado reconocer que la dimensión cultural de Acogny es excepcional como mujer; en otras palabras, Acogny no es reconocida por haber evitado estar al servicio de los hombres de su país natal.

Esto señala algunos puntos débiles en la mirada de Sampayo hacia la otredad que ella tanto desea explicar. Curiosamente, Sampayo evita plantear algunas preguntas clave ante los cambios radicales de la subalternidad que representa Acogny. Esta mujer ejemplar como sujeto femenino alternativo parece ser descalificada en favor del marido artista de Sampayo, Pap. Sin embargo, parece interesante que Sampayo haga ciertas preguntas significativas acerca de su inspiración por Acogny: ¿cuáles son los compromisos para Acogny en su vida actual como mujer subsahariana en Senegal? ¿Es necesario que las mujeres subsaharianas viajen a Europa para independizarse o es posible asumir una emancipación sin la necesidad de vivir en el extranjero? ¿Las mujeres de Senegal pueden perseguir un proyecto propio que esté separado de la vigilancia del hombre?

Otro colectivo de sujetos que subraya el discurso del Uno y el Otro en *Princesa de África* son los españoles que viajan a Senegal con Sampayo. No obstante, aparecen a la sombra de Sampayo aunque la acompañan en su compañía de danza. Su presencia mínima se destaca al margen de la historia. Quizá su participación es interesante porque están silenciados por Sampayo (en su autobiografía) y Laguna (en su documental). Por ejemplo, Sampayo se refiere a los viajes culturales en los que ella también participó al principio para que los bailarines españoles conocieran el país subsahariano. Actúa como una mediadora cultural y se ofrece a organizarles clases de baile senegalés. En el documental, el espectador observa a siete españolas bailando con Sampayo en sus espectáculos, pero Laguna crea la impresión que los senegaleses están más atentos a la presencia de Sampayo y al contacto inmediato con esta protagonista. La poca visibilidad de estos españoles les transforma en imágenes superficiales de turismo cultural, porque parece faltarles involucración en la cultura local. Es decir, estos viajeros solamente

ponen el foco en Sampayo y ella sale favorecida en la comparación por ser la única que se enuncia entre los españoles. En el libro, Sampayo asesora a sus compatriotas que mantienen una mejor comunicación con los niños senegaleses y decepcionan en su interacción con los adultos en Senegal. Es decir, insinúa que sus compatriotas españoles no tienen las competencias culturales suficientes para mantener un diálogo integral con la otredad subsahariana:

Les expliqué [a los españoles] un poco los códigos, y me di cuenta de que ésa sería en gran medida mi función en los viajes futuros. Estoy allí para que se entiendan mejor algunas situaciones, la dinámica de las cosas, las costumbres, etcétera. (...) Los viajeros no tardan en acostumbrarse a todo cuando van con una mente abierta e, igual que a mí, lo que más les gusta es la marabunta de niños que andan por las calles. Nos siguen a todas partes y nos miran con gran interés (ibíd: 261).

Parece falso que Sampayo sea un nexo especial para que los españoles entiendan el complejo problema de esta sociedad subsahariana. Las limitaciones de los viajeros españoles para incorporarse culturalmente a Senegal sugieren que mantienen una cierta mirada orientalista. Por ejemplo, los turistas españoles a Senegal sostienen un silencio colectivo sobre la poligamia que no está expresado en el libro de Sampayo ni en el documental de Laguna. Al mismo tiempo, parece que Sampayo no es consciente de que ella también ha adquirido una visión cultural parcial hacia su sociedad adoptiva. Sampayo interpreta su estancia en Senegal como una experiencia de «encontrar un lenguaje de entendimiento y mostrarlo a las nuevas generaciones (Ibíd: 263)» mientras que para su marido es algo más complejo. A pesar de su actitud engreída, las reflexiones escritas de Sampayo muestran algunas claves culturales sobre la vida diaria en la otredad en esta región subsahariana.

La mirada orientalista en la obra de Sampayo refleja que la realidad de muchos inmigrantes subsaharianos es una lucha cultural. Esta autora-bailadora explica que a los subsaharianos les cuesta adaptarse a su sociedad receptora. Reconciliar valores distintos resulta en su opinión un proceso imposible. El discurso público de la inmigración senegalesa en Europa requiere de una reflexión sobre los valores del otro y de la sociedad de acogida. Parece que algunos, como Sampayo y Laguna, han intentado a su manera superar sus propios estereotipos hacia el otro, pero no han llegado a convertir sus experiencias en obras artísticas hacia una perspectiva exclusivamente transcultural. En las páginas finales de su autobiografía, Sampayo ha vuelto a Madrid para retomar su carrera profesional y escribe en su narración autobiográfica que:

Es verdad que amo su cultura [subsahariana], pero quizá no sea posible amarla toda, con todas las consecuencias. Supongo que cuando uno se incorpora a una cultura ajena a la suya propia, ama lo que mejor puede comprender, porque el amor es, en gran medida, comprensión. Y la cultura, la religión en la que se había educado Pap es lejana a la mía. Es tan difícil cambiar la mentalidad que uno se ha ido formando con la educación (ibíd: 181).

Al final, es este un ejemplo narrativo del cine español donde los procesos migratorios son analizados de una manera significativa a pesar de no llegar hacia una experiencia transcultural. Las representaciones de estas «princesas africanas» en el documental revelan una complejidad que está poco elaborada en los guiones sobre la inmigración en España. Esta historia se centra en las diferencias entre España y Senegal con un énfasis sobre la mujer como preocupación principal. En vez de centrarse en una narrativa que ocurre exclusivamente dentro de las fronteras de España, el director permite una exploración más universal en otras tierras. Es decir, Laguna mira el debate sobre el inmigrante subsahariano como un proceso continuo, no lineal. Aunque su amplio punto de vista está marcado por la incorporación de las mujeres, también pone de relieve cómo el hombre inmigrante exige el protagonismo en esta historia; es decir, Sampayo y Marem sufren mientras Pap se aprovecha de las circunstancias. Las otras mujeres senegalesas de la historia aceptan su destino con poca perspectiva crítica porque carecen de otros planes alternativos.

Laguna usa el modo documental para representar a la inmigración subsahariana. Centrándose en un caso de poligamia en Senegal, este director interpreta los valores culturales de los inmigrantes musulmanes de esta región subsahariana. Adicionalmente, a pesar de que no puede vetar la poligamia, este realizador recupera el significado de las silenciosas vidas de las tres esposas de Pap, poniendo de relieve que la poligamia disminuye los derechos de cualquier mujer. Principalmente, critica que estas mujeres casadas deben reprimir sus deseos privados en este tipo de matrimonio patriarcal. La narrativa de Laguna implica que la práctica de este tipo de matrimonio colectivo solo beneficia el poder social del marido, los padres y hombres mayores; es decir, que la poligamia aumenta el significado simbólico de un sistema patriarcal en la sociedad senegalesa, favoreciendo la cara pública del hombre subsahariano de forma desproporcionada en comparación con el estatus de la mujer. No descarta Laguna este matrimonio de Sampayo y Pap como una aplicación retrógrada, pero intuye el papel secundario de las mujeres relacionadas con este sistema machista.

La importante recapitulación de esta narrativa centrada en Senegal por Laguna y Sampayo ha sabido valorar con propiedad la posición de las mujeres en este debate. El empleo del modo documental ha sido un conjunto de representaciones diversas y antropológicas, lo que Elisenda Ardévol describe como una «exposición narrativa de aspectos de vida de un pueblo o comunidad (...) mostrar como viven, sienten o piensan los miembros de una cultura, generalmente diferente a la del realizador y su audiencia (2001: 51)». Estas imágenes son ante todo construcciones culturales, capaces de contribuir a la creación de identidades complejas del inmigrante en España. A pesar de la negatividad de la que se ha ido cargando la poligamia para las mujeres senegalesas en estas narrativas de Laguna y Sampayo, lo cierto es que el poder del imaginario en contextos de inmigración y de retorno (y como Benedict Anderson ha abogado con sus comunidades imaginarias) juega un papel importante en las sociedades de origen y de acogida. Hay que cuestionar las experiencias de los inmigrantes de manera crítica y sin las manipulaciones obvias de la comunicación audiovisual u otros procesos literarios.

5.11 *La causa de Kripan*: ¿una causa feminista?

Pocas películas sobre la inmigración subsahariana a España señalan su efecto en los cambios culturales vividos en el País Vasco. La presencia de una diáspora africana en esta parte de España parece prometedora. Según la interpretación de Omer Oke, *La causa de Kripan* explica que se puede llevar a cabo una transformación cultural en la sociedad receptora. No obstante, no es tan fácil cumplir con ese objetivo que pone de manifiesto una relación mutuamente beneficiosa entre el Uno y el Otro. Oke supone que ciertas daños infringidos a la mujer subsahariana tienen que ser reivindicados como parte del discurso entre dichos sujetos. La película de Oke trata el tema de la ablación como una clave para entender mejor los obstáculos que afrontan muchos inmigrantes subsaharianos. Oke ha tomado nota de la condición denigrante en que viven muchas de estas mujeres subsaharianas ante los actos de mutilación del clítoris. El largometraje de Oke narra una historia de ficción-documental sobre Alassane, un hombre inmigrante que sale de la periferia para convertirse en un héroe poco convencional. Motivado por sus instintos paternos, y con una conciencia moderna/progresista, este protagonista

retorna a su país para rescatar a su hija mayor, que se enfrenta a la práctica dañina de la ablación. Lo que parece ser un drama para esta otredad es también de mucho interés para la sociedad española: Oke aprovecha la oportunidad para convertir la práctica de la ablación en tierras africanas en un cuento de multiculturalidad presente (ya) en el País Vasco. Específicamente, el guion de Oke presenta a los vecinos del pueblo mostrando su apoyo a la misión de Alassane, con un vigor inédito en muchas otras películas españolas.

No obstante, el retorno de Alassane a su país es un asunto complicado. La visión de Oke percibe la vuelta de este inmigrante subsahariano a su país de origen dentro de un panorama claroscuro: ni todas las transformaciones culturales del protagonista en España cambian la situación de las mujeres subsaharianas en su tierra natal, ni los poderes tradicionales en su pueblo aborígen desaparecen en los tiempos modernos. Dichas realidades también están elaboradas por Ferrán Iniesta, que explica en términos genéricos que en las experiencias africanas hay muchas tensiones culturales entre las distintas generaciones: «No todo es globalización aplastante ni homologación democrática simple: ni siquiera parece que lo antiguo haya llegado a su definitiva fecha de caducidad, aunque sectores juveniles emigren a ciudades o traten de llegar a ese El dorado que hoy es Europa (2007:393)».

En su película Oke se ha interesado más por el papel del hombre subsahariano y da menos protagonismo a la mujer inmigrante, que es la víctima de una tradición atroz. Ella solo aparece al principio y al final de la película ante la cámara para enunciarse. En efecto, Oke destaca que Alassane vuelve a su país como un sujeto emancipado, transformado por los valores progresistas del Occidente y que actúa según esta nueva toma de conciencia. Le otorga protagonismo al hombre en la narración de ficción, pero no deja que Alassane se enuncie directamente a la cámara. Oke dice no estar satisfecho con la obra final porque quería destacar aún más el pensamiento del hombre subsahariano. El director opina la mujer subsahariana ocupa una posición de víctima en la opinión pública de Occidente cuando se trata de la ablación y no se escucha la voz enunciante del hombre subsahariano, que también opina sobre esta práctica tradicional:

Si tuviera la oportunidad de rodar esta historia otra vez, quiero volver a mi idea original y grabar los testimonios de los hombres que protestan la ablación en un formato de documental. Sin embargo, varios productores no estaban interesados que yo siguiera esta línea de la historia. Tuve que reescribir este guion [de *La causa de Kripan*] y cambiar el protagonista [Alassane] como este hombre de resistencia que yo imaginaba era importante proyectar. Siempre el tema de la ablación está contado desde la perspectiva de la víctima o desde el punto de vista de la mujer. Sé que hay muchos hombres que están en contra de

esta práctica cultural pero los medios de comunicación no suelen estar interesados en escuchar esta minoría ya que no cabe en la imagen de la cultura subsahariana como un entorno primitivo.²⁵⁸

A pesar de estos obstáculos en la preparación de la película, Oke ha conseguido rodar otra narrativa sobre la otredad. El argumento de Oke en esta cinta incorpora a estos personajes subsaharianos de ambos sexos, ubicados en tierras europeas, que se preocupan por la práctica de la ablación en el continente africano. Sin embargo, en la versión final de esta película, dedica más secuencias a la acción del hombre inmigrante en España que se enfrenta también al retorno inesperado. Alassane es el héroe destacado que aparentemente tiene mucho más que perder a largo plazo ya que la narración se centra en su punto de vista según él cuenta en sus propias palabras. Si Alassane abandonará España de inmediato para rescatar a su hija, él perdería su trabajo y los papeles necesarios para volver a España. Es una línea argumental irónica que favorece un mejor entendimiento de la dificultad que afronta el hombre subsahariano que se encuentra en el País Vasco. En cambio hay menos comprensión para la mujer subsahariana como un sujeto perjudicado porque el largometraje dedica menos tiempo a su voz enunciante.

Filmado en el País Vasco en 2009, el equipo de rodaje de *La causa de Kripan* no ha tenido que irse lejos para comprobar las transformaciones culturales en España. Oke ha explicado al periodista de *El País* que: «Buscaba un pueblo pequeño de Euskadi y desde el principio me encantó el nombre de Kripan, que además resultó tener localizaciones y personas iguales a las que escribí en el guión».²⁵⁹ Esta historia de la diáspora africana en España se basa en unos hechos que Oke conoció cuando rodaba *Querida Bamako* en Burkina Faso. Inspirado por sus experiencias personales en estas tierras africanas, Oke ha sido muy consciente de que la ablación de niñas sigue existiendo como una práctica cultural en muchos lugares. Refiriéndose a su trabajo laboral en el cine español, precisa Oke que esta historia surgió durante su primer rodaje en tierras africanas: «En general, todo lo que escribo viene de mi experiencia profesional con la inmigración».²⁶⁰

Los personajes de *La causa de Kripan* representan una sociedad española ya transformada por los flujos migratorios subsaharianos. El protagonista burkinés,

²⁵⁸ Entrevista E. Jesurun con Omer Oke en Madrid, 5 de octubre de 2010.

²⁵⁹ Entrevista E. Jesurun con Omer Oke en Madrid, 5 de octubre de 2010.

²⁶⁰ Entrevista E. Jesurun con Omer Oke en Madrid, 5 de octubre de 2010.

Alassane, está interpretado por el actor español Gorsy Edu, originario de Guinea Ecuatorial, y el resto del reparto lo completan otra docena de habitantes del pueblo de Kripan, en la zona de la Rioja Alavesa, que se representan a sí mismos como personajes en la obra. Otras secuencias del largometraje, rodadas en Burkina Faso, emplean a habitantes autóctonos para crear verosimilitud. Además, la versión del realismo aplicado por Oke se basa en unos acontecimientos asombrosos, pero creíbles para un espectador occidental. Al principio de la película, Alassane se entera de que quieren practicarle la ablación del clítoris a su hija, quien vive en una zona rural de Burkina Faso y afrontará un dilema, del que el director quiere hacer partícipe al público español, sobre la experiencia del retorno: «No quiere Alassane que le hagan eso a su hija, pero si se marcha [de España], pierde la posibilidad de regularizarse».²⁶¹

Para crear suspense, la acción de esta película cuenta con distintos obstáculos a los que se enfrenta Alassane para lograr su retorno. En un primer instante, el protagonista considera la ablación de su hija como un problema personal y no pide la ayuda de sus vecinos. Pero cambia de opinión cuando se lo cuenta a su amigo español, Iker, que se indigna con esta situación denigrante para la niña. Además, Iker cree haber encontrado una causa colectiva. Según la visión de Oke, Iker actúa como un hombre español modélico que representa valores progresistas, y muy preocupado por causas feministas, animando a todo su pueblo a que se movilice a favor del rescate de la hija de Alassane.

No obstante, esta movilización de Iker y de todo un pueblo vasco no carece de ciertas ambigüedades culturales: ¿por qué el pueblo se apunta de manera espontánea en esta causa? Se puede, por ejemplo, interpretar que la actitud de Iker contiene ciertos ecos histórico-coloniales cuando uno considera que existían actitudes similares en el pasado colonial español. Esta actitud que representa Iker recuerda al espectador el pensamiento de una «misión civilizadora», un discurso dominante bajo el franquismo en los tiempos coloniales cuando «las creencias religiosas autóctonas del África subsahariana nunca se consideraron merecedoras de atención (Martín-Marquez 2007: 55)». En este sentido, la reacción de Iker ante la ablación de una niña en tierras africanas es muy parecida. Este hombre español rechaza una práctica ancestral de tierras africanas porque no la considera una actitud adecuada en tiempos modernos.

²⁶¹ Entrevista E. Jesurun con Omer Oke en Madrid, 5 de octubre de 2010.

Es notable también que esta actitud refleja ciertos sentimientos de «buenismo» ante la otredad subsahariana. Iker se siente alarmado por semejante práctica porque tiene una hija de la misma edad. En algunas secuencias entre Iker y su mujer, Amaia, él expresa su disgusto y horror ante tal acto de victimización y su instinto paternal le hace juzgar la cultura vivida por muchas mujeres en Burkina Faso. Como cualquiera persona solidaria, Iker se convierte en un defensor público para que su amigo, este inmigrante subsahariano, logre rescatar a su hija.

El paralelismo entre Iker y Alassane no acaba en una comparación de familias. Estos dos amigos, ambos padres jóvenes, actúan con ideas culturales similares basadas en una conciencia feminista occidental. La clave, quizá muy obvia, es que esas buenas intenciones del personaje español se basan en un valor feminista. Los dos intentan salvar al mismo sujeto femenino, una niña subsahariana para recuperarle un espacio propio para crecer y desarrollarse en una plena mujer emancipada. La bondad implícita desvela también que ambos hombres acuden a su comunidad para buscar soluciones; Iker busca el apoyo de sus vecinos españoles en el pueblo y Alassane acude a las casas de amigos subsaharianos en Bilbao.

No hay duda de que la causa de Alassane presenta un objetivo urgente que pone de relieve ciertas complejidades a las que se enfrentan muchos sujetos subsaharianos. Lo novedoso de esta producción española es que el conflicto cultural al que se enfrenta Alassane no está relacionado con los valores castizos de Kripan. Al contrario, el protagonista tiene que enfrentarse a las ideas monolíticas de algunos compatriotas masculinos que defienden las tradiciones de su país natal, y que no se han adaptado a las nuevas ideas con las que conviven en España. Una secuencia de la película que trata esta problemática es la escena en que Alassane visita a su amigo Seydú en Bilbao, y le pide ayuda financiera para comprar un billete de avión de retorno. Pero la solicitud de Alassane es rechazada por su amigo, que le explica que está a favor de la ablación. Seydú defiende esta tradición como una práctica cultural justificada que establece la identidad de las mujeres en su país. El contraste entre los valores del Uno y del Otro afecta a las relaciones sociales que mantienen los migrantes subsaharianos entre sí y, en este caso, surge como un dilema personal para los participantes de una diáspora africana.

Esta diversidad de opiniones es lo que Oke quiere mostrar también en su obra. El cineasta sugiere que este colectivo no sabe muy bien todavía como reconciliar su nueva vida en España que se diferencia de las distintas normas culturales que siguen

practicando muchos en su lugar de origen; «Alassane saluda y se sienta mientras Seydou también se deja caer en el sofá» (secuencia 17 del guion de *La causa de Kripan*):

ALASSANE

Mira, Seydou, he venido a ver si me puedes dejar dinero, le van a purificar a mi hija dentro de seis días y quiero ir a impedirlo, pero no tengo dinero.

SEYDÚ (sorprendido)

¿Por qué quieres impedirlo? Es la tradición

ALASSANE

¿Para qué sirve si no para poner en peligro la vida de las niñas?

SEYDÚ

A mí no me lo parece, se ha hecho toda la vida y sigue habiendo más mujeres que hombres. Y, además, sin eso una niña no se hace nunca mujer.

En esta misma secuencia filmada en Bilbao, la conversación entre estos inmigrantes revela otra diferencia: el desacuerdo entre hombres y mujeres subsaharianos que están instalados en la sociedad de acogida. En concreto, la compañera de piso de Seydú, se enfada con la actitud de este:

RENÉ:

¿Qué te pasa?

SEYDÚ:

Van a hacer la iniciación a su hija. (Silencio interrogador)

SEYDÚ:

La ablación

RENÉ:

¡No fastidies! No me digas que en Burkina Faso seguís haciendo eso.

SEYDÚ:

¡Eh, eh! ¿En tu país no tenéis costumbres o ahora vas de blanca?

RENÉ:

A mí no me vengas con ese rollo, ¿para qué sirve hacer eso? Dame una razón que lo justifique.

SEYDÚ:

Una mujer tiene que ser purificada para que su marido tenga la garantía de que le será fiel. Ha sido siempre así. ¿Vas a juzgar tú mis tradiciones?

RENÉ:

No, Seydú, pero eso que dices es una salvajada. Claro... ¡Es pura lógica! Si eliminas su impulso sexual, seguro que será fiel ¡qué remedio!

SEYDÚ:
No confundas las cosas.
RENÉ:
¡Destruir a la mujer! Esa es la tradición que quieres
mantener.

Esta discusión desvela la estrategia instructiva de Oke para informar a sus espectadores: presenta las tensiones inherentes entre los que están a favor de la práctica ancestral y los que se diferencian con sus opiniones progresistas. Además, el guion de Oke valora la sexualidad entre el Uno y el Otro, considerándola como un aspecto íntimo de la identidad individual de cada uno que se diferencia de la práctica comunal de la ablación de la mujer. En este sentido, la ablación se interpreta desde una mirada occidental como una práctica que pone de relieve un ataque simbólico contra la liberación de las mujeres subsaharianas afectadas. Oke se toma esto muy en serio y lo representa como la destrucción de lo que es un ser humano. Esa interpretación confirma la línea argumental que María Jesús Criado explica en su trabajo de investigación sobre el desapego de algunos de los recién llegados hacia su comunidad:

Aunque es habitual buscar refugio y cobijo en el propio colectivo, reduciendo en gran parte sus relaciones sociales a sus miembros – entre otras razones por la inseguridad que les asalta cuando se enfrentan al trato directo con los nativos [españoles]-, no siempre van a tener una buena imagen de sus propios coterráneos, lo que incide en un cierto desapego respecto al grupo de referencia que llega en ocasiones hasta el rechazo en mayor o menor grado (2001: 392).

Al final, Alassane acude a una organización para pedir ayuda porque ha sido decepcionado por su amigo, ya que no ha podido contar con su apoyo. Alassane busca una solución institucional a través de la sociedad de acogida. La película destaca que Alassane acude a una asociación sin ánimo de lucro fundada por residentes inmigrantes en Vitoria, AFRO, para solicitar ayuda y para que le paguen su billete de vuelta. Se pone de manifiesto que el inmigrante subsahariano no puede afrontar algunas situaciones por sí mismo sino que requiere de una respuesta de la sociedad española también, particularmente, cuando se trata de superar valores distintos que siguen siendo obstáculos para muchos inmigrantes recién llegados a España. El mensaje de la obra en términos generales, según Oke, está claro: «Los problemas de los inmigrantes son de toda la sociedad. Formamos una minoría [de inmigrantes subsaharianos] con dificultades específicas, pero somos parte de esta sociedad [española], tanto desde un

punto de vista económico como social y cultural».²⁶² Esto presenta ciertas dudas en la verosimilitud de la narración de Oke, principalmente porque la ONG ofrece mucho dinero para el viaje de Alassane sin tener garantías de que él pueda volver a España.

No obstante, las respuestas necesarias a este tipo de «causa» que involucra a todo el pueblo vasco en la narración no son tan fáciles. Se enfrentan a ciertas costumbres tradicionales también muy ligadas a la identidad del Uno y el Otro y, además, se revela un desencuentro entre las prácticas de la tradición y las nuevas costumbres de la modernidad que son difíciles de reconciliar. La trayectoria de la diáspora africana emergente en España, representada por Alassane, muestra que la respuesta está poco definida. Alassane, actuando como hombre y padre, se enfrenta a la posibilidad de un retorno permanente que le obliga a involucrarse en un mundo que él considera atrasado. En este sentido, Alassane es consciente de que el rescate de su hija es un acto desafiante, incierto y sin garantías de éxito.

Otro problema respecto a la verosimilitud es el acto del rescate. La intervención de Alassane supone muchas consecuencias negativas para las relaciones internas de su propia familia. Oke se deshace con cierta facilidad de esta crisis familiar que él presenta en la narración, que acaba de un modo un tanto inesperado cuando Alassane ha intervenido en la ceremonia de la ablación. El largometraje toca un tema controvertido que divide a mucha gente por diferencias de fronteras nacionales, generacionales, religiosas, de género y culturales. El rescate de la niña por su propio padre es un acto que causa conflictos permanentes en la comunidad local de Burkina Faso. La intensidad del desacuerdo en el pueblo autóctono de Alassane impide una reconciliación social. Atrapado entre dos mundos opuestos, la sociedad española y la cultura burkinesa, en sí sumamente complejos y escurridizos, Alassane se queda con su hija, a la que ha salvado y con muchas dudas sobre el futuro: ¿dónde podrán vivir Alassane y su hija? ¿Dónde podrá trabajar Alassane? ¿Quién va a cuidar a su hija? Como bien expone Oke, Alassane se enfrenta a una situación apremiante que se ha convertido en una crisis, pero la narración no propone soluciones para tranquilizar la conciencia del espectador. El largometraje se detiene cuando Alassane ha recuperado a su hija y se encuentra en Burkina Faso a la espera de volver a Kripan. Es decir, el guion evita un diálogo

²⁶² Entrevista E. Jesurun con Omer Oke en Madrid, 5 de octubre de 2010.

sustantivo que avance las dificultades que la película saca a la luz. De alguna forma implica que es posible rescatar a muchas otras niñas de la ablación en tierras africanas.

Otra crítica a la verosimilitud son los obstáculos que Alassane supera con una asombrosa fortuna. En mi opinión, sería casi imposible que el protagonista pudiera tener tanta suerte, empezando por llegar en tiempo record a su país de origen. Supera además todo tipo de resistencia de la gente local que quiere impedir la intervención de Alassane, pero este protagonista sabe encontrar el lugar secreto de la ceremonia para rescatar a su hija.²⁶³ Indirectamente, apela otra vez a la sociedad española, recordándoles que hace falta una política social que permita a los inmigrantes subsaharianos retornar a su país sin restricciones. El final abierto, desde mi percepción, supone una marcha atrás en la representación de la otredad. La cinta otorga una voluntad a los personajes españoles, como Iker y su mujer, de ayudar a la otredad; sin embargo, la narración no propone estrategias concretas que podrían criticar las políticas existentes sobre la migración entre España y tierras africanas.

Su mensaje principal, a pesar de algunos puntos débiles, es que la diáspora africana ocupa parte del espacio en la sociedad vasca. Este fenómeno actual no es una exageración de Oke, ya que la presencia de los inmigrantes subsaharianos es una realidad cada día más destacada. Y, por este motivo, este largometraje intenta educar a los espectadores con nuevos temas presentes en la sociedad. En este intento didáctico, el cineasta también quiso separar la práctica de la ablación como una representación tópica de la sociedad burkinesa. En ningún momento Oke quiso que esta tradición fuese una excusa para condenar esta cultura en su totalidad. Tampoco buscó llegar a conclusiones universales que interpretaran las prácticas tradicionales como prueba de una sociedad atrasada, una «barberie». Durante una entrevista de radio, Oke confirmó que aspiraba a una interpretación equilibrada de la cultura burkinesa y de su protagonista Alassane: «El planteamiento [de la película] era mostrar esta práctica de la ablación como una realidad, hay gente que la apoya pero desde el mismo origen y dentro de la misma cultura, pues hay gente que no está de acuerdo (...)».²⁶⁴

Oke es consciente de que el significado simbólico de dicha práctica en el mundo occidental es muy amplio. Es una tradición cultural que incita todo tipo de emociones.

²⁶³ Véase mi foto imagen número 43 en el anexo.

²⁶⁴ Entrevista E. Jesurun con Omer Oke en Madrid, 5 de octubre de 2010.

Por un lado, el acto de cortar el clítoris se considera una mutilación del cuerpo femenino que reduce la capacidad del placer sexual. Por otro lado, mucha gente interpreta la ablación como una manera de quitar a la mujer su identidad femenina, posiblemente porque se supone que el orgasmo sexual hace que la mujer se sienta realizada. En el guion de *La causa de Kripan*, el rol tradicional de la mujer juega un papel importante porque su situación apremiante desarrolla la idea de Oke de que el hombre subsahariano puede transformarse cuando se ha instalado en España.

Por este motivo, es importante destacar que otro de los puntos débiles en las narraciones de Oke, Olivares y Laguna es el de perfilar mujeres en la periferia de su sociedad. Les conviene presentar sujetos femeninos que representan prácticas tradicionales como un drama para la causa del género femenino. No interpretan otras circunstancias donde las mujeres son protagonistas sin asignarles esta vinculación a las tradiciones tribales. Estos realizadores (masculinos todos) y muchos de sus espectadores olvidan a veces que es fácil asumir una definición rígida que distingue los géneros. Sus narraciones fílmicas suelen mantener construcciones culturales anticuadas de lo que significa ser un «hombre» y una «mujer». Por ejemplo, Judith Butler recuerda en su libro *Bodies That Matter* (1993) que ciertos conceptos, por ejemplo el género sexual y la construcción del cuerpo, son formas discursivas que rompen las ideas sociales sobre las diferencias de género. Según explica Linda Nicholson el cuerpo tiene un significado cultural:

En este punto de vista alternativo [de Butler] el cuerpo no desaparece de la teoría feminista. Más bien se convierte en una variable en lugar de una constante, incapaz ya de sustentar las afirmaciones sobre la distinción entre lo femenino y lo masculino a través de generalizaciones en gran parte de la historia, pero que permanece ahí como un elemento potencialmente importante para la forma en que la distinción masculino/femenino se manifiesta en cualquier sociedad específica (mi traducción).²⁶⁵

²⁶⁵ Cita original: «In this alternative view [of Butler] the body does not disappear from feminist theory. Rather it becomes a variable rather than a constant, no longer able to ground the claims about the male/female distinction across large sweeps of history but still there as always a potentially important element in how the female/male distinction gets played out in any specific society (Nicholson 1995: 43-44)».

En términos generales, se puede constatar que muchas civilizaciones crean expectativas culturales que pueden perjudicar a las mujeres en su sociedad. Sin embargo, las variaciones culturales que existen entre los sujetos femeninos, sea por su clase económica, generación, identidad, etc., sugieren la dificultad de llegar hacia una clasificación universal de lo que es una «mujer». Es decir, la posibilidad de considerar un feminismo universal es un concepto muy complicado cuando se trata de temas culturales sobre el Uno y el Otro. Por ejemplo, en *La causa de Kripan* se proyectan imágenes binarias entre el hombre y la mujer acerca de las ideas sobre la ablación: ciertos hombres subsaharianos son transformados cuando rechazan esta tradición, pero algunas mujeres subsaharianas se mantienen muy pasivas e incapaces de cambiar ante dicha práctica. El motor de la conversión cultural en esta narración está asignado principalmente al concepto de ser «hombre» como sujeto y a la «mujer» como una niña objeto (la hija de Alassane).

Otra complejidad está asociada con la aproximación asumida en la cuestión de la ablación. Para demostrarlo, Ann E. Kaplan (1997) nos recuerda la dificultad de condenar la mutilación de niñas en algunas culturas ajenas al punto de vista occidental. Ella toma como ejemplo el documental de la cineasta keniana Pratibha Parmar de *Warrior Marks* (1993). La película está basada en los hechos documentados en el libro *Warrior Marks, Female Genital Mutilation and the Sexual Blinding of Women* (1993) coordinado por Alice Walker, que recoge entrevistas con mujeres procedentes de varios lugares del continente africano. Hablando con ellas sobre la escisión genital femenina, Walker y Parmar imponen su visión del terror y el dolor que supone la ablación en el documental; su propósito final es un intento de educar al colectivo femenino de todo el mundo sobre los peligros mortales de esta operación corporal a niñas inocentes. Sin mostrar imágenes de tortura, Oke también se interesa por denunciar esta práctica desde el punto de vista masculino a través de Alassane. En dichas películas de Parmar y Oke, los directores presentan personajes femeninos de la cultura autóctona que defienden la práctica de la ablación como una costumbre sagrada; sin embargo, Oke insiste en el valor de incorporar la mirada del hombre subsahariano también en este tipo de narración fílmica.

A pesar de estas buenas intenciones de representar un equilibrio entre las diversas opiniones, Oke no llega a reivindicar completamente la perspectiva de la otredad. Kaplan, simpatizante de erradicar la ablación, utiliza algunas críticas hacia *Warrior Marks* que también pueden ser empleadas hacia *La causa de Kripan*. Kaplan

sugiere que la ablación no se debe tratar como una denuncia cultural de la mujer africana en su totalidad. Le preocupa que el mensaje pedagógico de este tipo de cine reproduzca una tradición imperialista: sólo sirve para educar a los pueblos del continente africano en que asuman una vida mejor copiada de Occidente. Y, en contraste, cuando este tipo de narración es vista por espectadores occidentales sólo afianza un estereotipo histórico del sujeto africano como salvaje.

Además, Kaplan explica que estos largometrajes se quedan muy lejos de profundizar en los conocimientos vividos por el Otro. Por ejemplo, evaluando el papel de los abuelos de Bintou en *La causa de Kripan*, parece obvio que su actitud mantiene este tópico de una barbaridad natural, puesto que nunca muestran remordimiento o dudas sobre la práctica de la ablación; efectivamente, la película nos deja la impresión de que esta tradición sigue siendo aprobada por muchos en la sociedad burkinesa como un valor infalible. Finalmente, Kaplan opina que el documental *Warrior Marks* asume un derecho universal de la mujer para emanciparse de las prácticas tradicionales, como la ablación, pero que ella considera de difícil superación. La aproximación de Kaplan señala la dificultad para aplicar principios feministas occidentales en narrativas transnacionales. Según la interpretación de Chris Barker el discurso cultural sobre el feminismo carece de traducciones adecuadas:

Puesto que todo conocimiento está ligado a una posición o a una cultura, todo discurso cultural y político puede, de forma abstracta, ser considerado como incommensurable. Esto se debe a que no puede existir un metalenguaje de la traducción. El feminismo no puede tender puentes entre culturas sino que debe conformarse con ser específico para tiempos y lugares (mi traducción).²⁶⁶

En la narrativa de *La causa de Kripan*, Oke representa a mujeres subsaharianas que se enuncian en idiomas europeos, español y francés, para asegurarse de que su mensaje educativo llega al espectador occidental. Además, el testimonio de una mujer subsahariana al principio y al final de la película afirma una voz oficial. La enunciación es una compilación de varias citas extraídas de unos testimonios de dos mujeres que han aparecido en informes recientes de las Naciones Unidas. Emplear esta fuente oficial, la ONU, es la manera en que Oke señala su preocupación por estos sujetos femeninos

²⁶⁶ Cita original: «Since all knowledge is positional or culture-bound, cultural and political discourses can in the abstract be said to be incommensurable. This is because there can be no metalanguage of translation. Feminism cannot bridge cultures but must be satisfied with being specific to times and places (Barker 2008: 240)».

conectados a la inmigración subsahariana y el sufrimiento causado por la ablación a estas mujeres durante el resto de su vida.

Frente a esta postura se encuentran las personas que interpretan la ablación como un proceso de iniciación de la mujer. Mucha gente piensa que esta tradición tribal las prepara para su boda futura porque la ablación las transforma en una esposa virgen y fiel a su marido. En algunos contextos subsaharianos, el hombre elegido como futuro esposo tiene la costumbre de pagar una dote a través de una negociación entre las familias, según nos cuenta Oke en su entrevista.²⁶⁷ La implicación de un honor social parece muy importante para la identidad burkinesa autóctona, según la narrativa de *La causa de Kripan*, y crea un dilema creíble para muchos recién llegados en España. Es decir, Oke señala que ciertas tradiciones tribales son problemáticas para configurar una representación favorable de la diáspora africana.

Para evitar que la crítica se centre en tradiciones procedentes de territorios africanos, la narración de Oke expone prácticas ambiguas de algunos españoles en Kripan. Oke no quiere desmentir ciertos patrones de tierras africanas, sino que le interesa sacar a la luz cierta hipocresía de la sociedad española: quiere poner de relieve ciertas actitudes machistas existentes en España que se asemejan a los modelos culturales existentes en el continente africano. En este sentido, la película introduce paralelismos interesantes entre una aldea rural en Burkina Faso y la del pueblo de Kripan. Específicamente, la imagen pública de Iker, es bien distinta a la imagen que la narración nos presenta de su vida privada. A pesar de un perfil casi perfecto como padre dedicado y hombre casado, Iker mantiene una relación secreta con una amante en el pueblo. Este hombre español practica una doble vida que se parece a la poligamia: tiene una relación sexual con otra mujer además de su esposa. En otras palabras, Iker practica cierta hipocresía porque su relación sexual con Idoia, la otra mujer que vive en Kripan, es una práctica clandestina en el contexto español, y en realidad, es una forma de poligamia.

En contraste, el largometraje de Oke presenta la poligamia como algo abiertamente visible en algunas culturas subsaharianas. No hay necesidad de esconderse en un pueblo burkinés porque todo el mundo reconoce abiertamente que existe la

²⁶⁷ Entrevista E. Jesurun con Omer Oke en Madrid, 5 de octubre de 2010.

poligamia. Por este motivo, las acciones de Iker arrojan ciertas dudas sobre su autoridad moral en las cuestiones que tratan las relaciones entre géneros. El espectador entiende que la actitud de Iker no se basa en motivaciones sinceras; particularmente duda de sus valores feministas ya que su esposa, Amaia, está en un plano desigualitario. Amaia no mantiene otro amante y ocupa un papel tradicional como madre de familia que cuida a la hija y cocina. Oke sugiere la facilidad para juzgar ciertas tradiciones tribales del Otro cuando las actitudes de algunos españoles tampoco son prácticas inocentes.

Esta división de los papeles de género se muestra en otras prácticas ancestrales de Kripan. Cuando el pueblo decide recaudar fondos para la causa de Alassane, los vecinos deciden organizar un evento de pelota vasca, un deporte propio de esta comunidad. La película muestra unas imágenes del pueblo sentado en las gradas mientras unas señoras reparten bizcochos y los venden para recolectar dinero. Ellas no participan en este deporte. Al contrario, la pelota vasca es tradicionalmente un espacio asignado a hombres del País Vasco; todos los jugadores son varones mientras que las mujeres se dedican a la venta de comida. Irónicamente, la narración de la película señala que ninguno de los personajes vascos ha sugerido que la pelota vasca deba incluir jugadoras femeninas como miembros del equipo. Según la visión de Oke, respetan las normas establecidas del juego como una tradición regional que se puede mantener en estos tiempos modernos. Pero no deja de ser irónico que este juego de hombres defienda la causa de salvar a una niña de una práctica basada en la desigualdad de género.

Además, las referencias a la cultura vasca tienen otros significados en la producción de *La causa de Kripan*. Esta película ha recibido fondos financieros de varias fuentes vascas: en los créditos de la película aparece la colaboración de la Diputación Foral de Bizkaia, la Diputación Foral de Alava, el Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, el Ayuntamiento de Kripan y la organización de Mugarik Gabe. Su narración de los cambios positivos en el País Vasco favoreció que Oke consiguiera fondos para rodar su guion.²⁶⁸ La presente investigación no ha conseguido pruebas específicas de que Oke tuviera que seguir unas condiciones específicas en la producción final de la obra que pudieran promover una imagen positiva del País Vasco; es decir, no hay razón

²⁶⁸ Entrevista E. Jesurun con Omer Oke en Madrid, 5 de octubre de 2010.

para destacar que la narración es una causa vasca para educar a los espectadores sobre la modernidad presente en esta parte de España. El esfuerzo artístico de Oke afirma el argumento de Juan Pablo Fusi que explica los cambios recientes del País Vasco:

La cultura vasca del siglo XX como su identidad, sería una cultura plural, y en muchos momentos, una cultura estendida. El resurgir del País Vasco y Navarra – evidenciado en la obra de sus escritores y artistas, en el desarrollo de la arquitectura de sus ciudades, en la sistematización de las manifestaciones culturales y folklórica, en la extensión de la educación, en la aparición de universidades modernas, en el gigantesco aumento en la oferta cultural – sería, probablemente, uno de los hechos más positivos de su historia (...) (2002: 19).

Emplear el nombre de un pueblo vasco en el título de la obra favorece una concienzación regionalista. Concretamente la acción solidaria que une a todos los vecinos de Kripan desvela una imagen del País Vasco, «desarrollada, dinámica, definida no por la etnicidad, sino por la pluralidad (ibíd: 18)». La película presenta una toma del paisaje rural cuando la cámara enfoca el campo agrícola al lado de Kripan. Las imágenes del largometraje son escenas pacíficas de casas rurales, la iglesia del pueblo y el bar, que funciona como el punto de encuentro para esta comunidad. Oke ha recuperado aspectos históricamente asociados con un cine vasco; según la descripción aportada por Isabel M. Barrios Vicente esta tradición cinematográfica potencia «nuevos talentos que llevan nuevos aires hacia (...) la imagen de una especie de Arcadia rural donde las personas están muy unidas a la naturaleza y a sus costumbres y juegos ancestrales (2006: 89)». En este contexto, Oke ha cumplido su objetivo de crear un paralelo de dos narrativas sobre vidas rurales: el mundo del sujeto subsahariano y otro, sin deshacerse de aspectos nítidamente conectados con la sociedad española.

Durante la planificación de la película Oke se enfrentó a cierta resistencia dentro de la industria del cine. En un primer instante, la representación de ciertas acciones en la narración final no ha sido un proceso fácil de negociar con las empresas cinematográficas. Cuando uno de los productores leyó el guion de Oke, optó por explotar el horror sangriento de la ablación. Oke no estaba de acuerdo y este productor finalmente abandonó el proyecto por la supuesta falta de potencia comercial. Según aclara Oke sobre este episodio:

Un productor tuvo preguntas sobre la falta de secuencias que mostraban la operación de la ablación. Pensaba que era necesario mostrar sangre y la crueldad de la mutilación en la pantalla. Promocionaba imágenes de terror como un método comercial para atraer a más gente al cine. Yo lo denegaba y, finalmente, él decidió no participar más en la financiación. Los otros me daban más libertad artística para crear la narrativa. Yo prefería que el público imaginase como era la ablación sin que fuera obligatorio mostrarles la crueldad de esta tradición.²⁶⁹

Cuando Oke quiso presentar su obra final al concurso del Festival de San Sebastián se enfrentó a una experiencia inesperada: la competencia de otra película sobre la ablación. La obra de Oke era muy similar al largometraje de la realizadora Sherry Hormann, *Desert Flower* (2009). Esta película anglosajona se basaba en la novela de la embajadora de las Naciones Unidas entre 1997 y 2003, la top model Waris Dirie, cuya historia personal sobre la ablación fue filmada en 2009. W. Dirie nació en el seno de una familia nómada musulmana somalí del clan de Darod. Cuando tenía tres años fue mutilada genitualmente. Según su autobiografía escrita por Cathleen Miller con el título de *Desert Flower: The Extraordinary Journey of a Desert Nomad* o *Flor de desierto* (2002), a la edad de trece años fue entregada a un hombre mucho mayor que ella en un matrimonio arreglado, algo a lo que se oponía, y huyó a través del desierto a la capital de Somalia, Mogadiscio. En 1981 se traslada a vivir a Londres, a casa de su tío, que entonces era embajador de Somalia en Londres, donde trabajó en el servicio de la casa. Fue descubierta por el fotógrafo inglés Terence Donovan cuando tenía dieciocho años de edad, que la fotografió, con la entonces desconocida modelo Naomi Campbell para la portada del calendario de la marca italiana Pirelli de 1987. Poco después fue la primera mujer de color que apareció en la portada de la revista de moda *Vogue* en Europa. Trabajó para marcas internacionales de moda como Chanel, L'Oréal, Revlon, Versace y Cartier. En 1987 aparece en la película de James Bond *Alta tensión*, con el actor británico Timothy Dalton.

La vida de Waris Dirie cautivó la imaginación de algunos cineastas. Su autobiografía fue filmada en una película de ficción por la realizadora Sherry Hormann con el mismo título del libro: *Desert Flower*. Oke no era consciente de que se había rodado esta película el mismo año que él había dirigido su guion sobre la ablación. Cuando Oke entregó la producción de *La causa de Kripan* al concurso de la 57 edición

²⁶⁹ Entrevista E. Jesurun con Omer Oke en Madrid, 5 de octubre de 2010.

del Festival de San Sebastian tuvo que afrontar una decepción, según explica el cineasta:

Entregué la obra en la fecha que se abrió el concurso y no obtuve una respuesta dentro de los 15 días que se promete responder si lo aceptan o si lo rechazan para el concurso. Cuando otros cineastas entregaron su solicitud mas tarde y tenían una respuesta inmediata tuve unas dudas y llamé a preguntar que es lo que pasaba. Entonces, me dijeron que esperara más tiempo, sin embargo, no hubo garantías. Cuando se abrió el concurso para el festival de Valladolid, llamé otra vez a los organizadores de San Sebastian que en ese momento ya habían cerrado la última fecha de entrega. Sin tener mucha información, finalmente, no aceptaron *La causa de Kripan* y justo fue en el último día que pude entregar la obra en el festival de Valladolid. Tuve suerte que no perdí esa oportunidad. Luego me enteré de que la organización de San Sebastián estaba esperando a que participara la película Flor del desierto y la aparición de la modelo Waris.²⁷⁰

Efectivamente, la obra de Hormann tuvo mayor resonancia para los asistentes del concurso. A Oke no le sorprendió que este largometraje ganara el «Premio a la mejor película europea» en el Festival de San Sebastián. Según desvela Oke, reflexionando sobre lo ocurrido en la distribución de su película, hay ciertas tendencias en el sector que el cineasta no puede controlar:

Uno puede argumentar que haya mucha política en el sector de cine, sin embargo, lo que cuenta en los festivales es el factor del *glamour* (...) algo que faltaba en la producción de *La causa de Kripan*; sin embargo, estuve muy contento que hemos ganado el premio del jurado y del público en el festival de Valladolid [SEMINCI].²⁷¹

No hay duda de que las narraciones que tratan la ablación captan el interés internacional. Los organizadores de este festival donastiarra u otros certámenes de cine optan por estas obras que tratan sobre los sujetos que están marcados por un espacio periférico.

²⁷⁰ Entrevista E. Jesurun con Omer Oke en Madrid, 5 de octubre de 2010.

²⁷¹ Entrevista E. Jesurun con Omer Oke en Madrid, 5 de octubre de 2010.

5.12 *La causa de Kripan*: Una ficción de los hombres y un documental de las mujeres

Omer Oke repite el modelo de ficción-documental en *La causa de Kripan* que tanto le interesó en su primera producción de *Querida Bamako*. En su segunda obra, Oke se centra más en una condición desigual de la mujer subsahariana que debe ser corregida como una propuesta urgente en el mundo contemporáneo. Como en *Querida Bamako*, el cineasta ha diseñado su narración de ficción en su segunda película alrededor de un hombre subsahariano para tratar esta propuesta respecto a la ablación. El testimonio corto de una mujer subsahariana abre y cierra la narración de *La causa de Kripan* para recordar al espectador esta tradición humillante. La parte de ficción, una perspectiva a través del protagonista masculino, Alassane, señala una interpretación deprimente sobre la mujer subalterna en tierras africanas. Además, el rescate previsto de su hija, Bintou, en Burkina Faso contiene una premisa falsa.

Durante toda la película, el espectador nunca tiene la oportunidad de escuchar hablar a esta niña burkinesa. Ella es un sujeto subsahariano en apuros, pero es percibida como un objeto desconocido durante gran parte de la narración. Toda la trama de Oke sobre la ablación se centra en su salvación de esta práctica aberrante. Así que todo el colectivo subsahariano está en el punto de mira en esta película. Parece algo curioso que ni siquiera haya una secuencia completa del objeto de esta película, Bintou, una niña pequeña. Es posible considerar que este personaje quizá es demasiado joven para hablar y expresar su opinión.

No obstante, sin que Oke tuviera esta intención, ha relacionado este personaje con la teoría de Spivak de la subalterna sin voz enunciante. La tradición de la ablación está personificada a través de Bintou, pero ella nunca se enuncia. El espectador nunca sabe si ella está a favor o en contra de la ablación. Desde una visión occidental, esta tradición es cuestionada desde el ámbito social de España por Oke, por su protagonista Alassane y por los personajes españoles de *Kripan* sin que el espectador escuche a la propia niña hablar. Por ejemplo, la aparición de Bintou no tiene lugar hasta el final de la narrativa. En ningún otro momento de la película existen protestas de la niña más que durante un instante, al inicio, en que se escuchan sus gritos desesperados en una voz en *off* y, posteriormente, en una secuencia corta durante el acto de la ablación. No se muestra lo que piensan las niñas antes de ser mutiladas: ¿piensan que es un acto sagrado y

necesario? Son las niñas subsaharianas las grandes desconocidas en *La causa de Kripan*. El espectador tiene que asumir que están obligadas a participar en una ceremonia de iniciación religiosa que desconocen y que no participan por su propia voluntad.

Este argumento sobre la otredad femenina como víctima es algo problemático. Cuando Alassane interviene en la ceremonia y saca a su hija del pueblo, Bintou es llevada a una ciudad donde su padre intenta obtener un pasaporte y un permiso de familia para poder viajar a España. La acción en estas secuencias se centra en las decisiones de Alassane que utiliza a la niña como si fuera un objeto más. La cámara no deja de captar las emociones de Bintou ante tanta conmoción. Además, no hay un espacio donde esta niña pueda enunciarse sobre los cambios inmediatos en su vida diaria: no queda claro que ella quiera irse con su padre a España. Bintou no lo ha visto por muchos años y prácticamente es un desconocido. El trauma emocional de este sujeto subaltern es poco explorado en *La causa de Kripan*.

Es reseñable que Oke vuelve a incluir unos testimonios imprescindibles para recuperar una voz enunciante de la otredad. Su producción es un documental cuando incorpora el testimonio de una niña de quince años para establecer los sentimientos que Spivak asegura son silenciados en otros lugares del mundo. Resulta una estrategia importante el uso del modo documental, aunque no es pionero: Oke trabaja con el modo performativo. Antonio Weinrichter subraya que el empleo de este modo del documental pertenece a una práctica «con su adscripción a escuelas como el multiculturalismo o los llamados estudios de género: ello les lleva a privilegiar los textos en los que el documentalista habla en primera persona desde la pertenencia a una minoría sexual, racial o cultural, o a un colectivo perseguido (2005: 53)». Para emplear este formato de cine, donde el participante literalmente actúa y que muestra «la intervención del sujeto como un acto de habla de alguien que responde tanto a la realidad como a la cámara (Ibíd: 50)», Oke contrata a dos actrices jóvenes para interpretar los testimonios grabados de otras subsaharianas que se han enfrentado a la ablación y que fueron publicados en informes oficiales de las Naciones Unidas. El primer testimonio que aparece como la primera secuencia de la narrativa es actuado por Adissa Aida Nakoulma que repite el testimonio en francés publicado en *Le courrier de l'UNESCO* (julio-agosto 2001) «Le jour ou j'ai été excisée» o «El día que fue mutilada (mi traducción)». El segundo y

último testimonio aparece en las secuencias finales de *La causa de Kripan*, inspirado por la publicación de «La femme derrière l’excisée»²⁷² o «La mujer después de la ablación» en el blogspot de internet «survivance.blogspot», está representado por una actriz, Bénédicte Tahita, en francés. Esta estrategia fílmica es una respuesta que Weinrichter ha observado como una «fusión de historia y autobiografía (2005: 54)». Sin que Oke ponga un nombre o la procedencia en las secuencias de los dos testimonios actuados, estas imágenes «no son verificables más allá de la función que cumplen de anunciar una acción (Weinrichter 2004: 50)». El guion de Oke sugiere que la interpretación artística subraya una aproximación universal a la condición femenina del sujeto subsahariano; la ablación que está descrita por dos actrices contratadas representa una asignación anónima del testigo femenino en la gran pantalla:

SECUENCIA 1 – Testimonio de una niña

Primer plano de la cara de una niña de unos quince años dando un testimonio.

VOZ ON

Aquél día me quedó grabado en la memoria. Tenía 12 años y mi hermana 10 años. Como todos los veranos, íbamos a visitar a nuestros abuelos paternos en nuestro pueblo a 15 Km. de Bamako (Malí). Una mañana, temprano, fuimos a visitar a mi tía, la hermana de mi padre. Nos gustaba mucho ir a verla porque siempre nos regalaba cosas. Yo no sospechaba nada. Mi tía me llevó a la ducha.

(sigue la voz de la niña *off* con la pantalla completamente oscura)

VOZ OFF

En cuanto entré, varias mujeres se me echaron encima, me cogieron y me tendieron en el suelo. Me separaron las piernas. Yo gritaba, no vi el cuchillo. Sólo sentí que me estaban cortando. Lloraba. Había mucha sangre. Me decían: “No llores, es una vergüenza cuando se llora, eres una mujer y lo que te estamos haciendo no es nada”. Luego me vistieron con una tela blanca. No hicieron ninguna cura para la herida, sólo me pusieron algo que habían preparado con manteca de Karité y hojas. Salí de allí. Le tocaba el turno a mi hermana pequeña. Le oí llorar, llamarme para que le fuera a socorrer. Eso me dolió todavía más.

²⁷² = Más información se encuentra en www.survivance.blogspot.com

Estas reflexiones sobre una realidad subalterna garantizan cierta novedad en el cine español porque exponen la ablación como una versión desconocida. Se la considera original porque su perspectiva desalentadora es dejar a hablar al sujeto subsahariano femenino cuya voz enunciante ocupa la gran pantalla. Además, sin entrar en la calidad artística, este cine de Oke es un ejemplo de como ha cambiado la práctica en el cine español recientemente. Según Casimiro Toreiro, se puede hablar de sinergias en estos últimos años que llevan hacia un mejor aprovechamiento de lo que constituye un cine español:

El documental, es finalmente, uno de los terrenos más persistentemente recorridos por los cineastas de las nuevas hornadas, y no sólo por ellos. De hecho, el fenómeno de cine de no ficción arranca con fuerza en España, después de su poderosa eclosión en los años de la Transición, muy pronto oscurecida por la falta de un público adepto (...), el documental arranca el siglo XXI con numerosos nombres que conviene tener en cuenta de cara al futuro (Gubern *et al.* 2009: 510).

El intento de Oke para educar al público español con una ficción llena de elementos artificiales es salvado por su empleo elegante del modo documental performativo. Particularmente, la perspectiva compartida con el espectador a través del documental de Oke permite plantear algunas ideas necesarias para un dialogo cultural que llega con esa fuerza implicada por Toreiro. Los proyectos cinematográficos de Oke demuestran que una comunicación transparente es imprescindible si uno pretende analizar estos tiempos modernos en España. En este nuevo espacio que se va creando, el retorno del inmigrante subsahariano ha jugado y juega un papel imprescindible a lo largo de todo el desarrollo de las migraciones, como hemos querido destacar desde el comienzo de la investigación. Carlos Heredero considera este tipo de narrativas para que uno puede considerar una transnacionalización del cine español y:

por vez primera, y de una forma plenamente consciente, las películas españolas han dado espacio y palabra a una nueva realidad social propia de los tiempos de globalización, llena de ecos, lenguas, y culturas diversas que conviven (a veces no sin grandes conflictos) con los usos y costumbres españolas (Gubern *et al.* 2009: 502).

Sin duda, la creación de más personajes subsaharianos como protagonistas en narrativas futuras del cine español será fundamental cuando en las próximas décadas comiencen a crear las segundas generaciones, los hijos e hijas de la inmigración y el mestizaje, a caballo entre la cultura de sus padres y la española, asumiendo como propios ambos legados. En palabras de Kunz: «Dada la relativa novedad de la inmigración en España, falta aún la perspectiva de los niños o adolescentes, que a

menudo no son inmigrantes, sino auténticos nativos del país de adopción de sus padres (2002: 134)».

5.13 *Moolaadé* y Sembene: temas, lenguajes y estilos copiados en *La causa de Kripan*

Considerar el sujeto inmigrante subsahariano en el cine español provoca cuestiones de estrategia cultural que dicho sector copia de la otredad. ¿Es posible que ciertos discursos audiovisuales procedentes de tierras subsaharianas inspiren a directores del cine español? Las obras de Oke, Olivares y Laguna tienen un eje configurador del otro subsahariano a través de ciertos temas, lenguajes y estilos que también están presentes en películas producidas en ciertos países africanos. Estas cintas procedentes del continente africano presentan al espectador una interpretación distinta de la condición poscolonial. En el contexto español, podemos evaluar cómo algunos realizadores españoles se acercan hacia esa dimensión ambigua que imaginamos como una expresión poscolonial; sin embargo, existen producciones de cine procedentes de estas regiones africanas que también conocen bien la emigración hacia Europa. Ese imaginario cultural de la otredad subsahariana a través de un cine en la periferia del cine occidental presenta ciertos valores culturales que aportan información a las producciones españolas sobre la inmigración subsahariana. Este trabajo se limita a cotejar la versión de *La causa de Kripan* con el trabajo *Moolaadé* (2005) del cineasta senegalés Sembene para ilustrar algún otro significado sobre la inmigración subsahariana.

Este tipo de comparación cultural no es una tarea fácil. Por ejemplo, Alberto Elena se pregunta cómo identificar las obras cinematográficas que proceden de lugares lejanos, particularmente esas cintas que llevan una etiqueta de ser representativas de una periferia de los países occidentales. Una de las preocupaciones de Elena es cómo criticar películas producidas fuera del centro dominante de la cinematografía. Su preocupación subraya la dificultad de establecer criterios válidos para todo tipo de obra filmográfica cultural de la otredad:

Las instituciones occidentales (crítica, festivales, gobiernos...) no sólo parecen prestas a determinar qué tipo de cine periférico es admisible, sino que se revelan dispuestas a definir ellas mismas los criterios y condiciones de autenticidad de los cines del Tercer Mundo (1999: 43).

Por tanto, Elena reconoce cierta diversidad en las posibles valoraciones del cine creado por el Uno y/o el Otro. Particularmente, cuestiona las destrezas del crítico occidental ante las películas extranjeras de otras partes del mundo. Además, Antonio Weinrichter se pregunta sobre qué características pertenecen a este cine producido fuera de los mercados comerciales del occidente:

¿Qué se espera de un autor del Tercer Mundo? ¿Qué se le admite, qué se le exige? Su cine puede ser militante, o desarrollar un discurso de denuncia asimilable a las grandes ideas básicas de la izquierda, o testimoniar la crisis que sin duda atraviesa su país, o ser indigenista o, al menos, de filiación realista (1995: 30-31).

Sin embargo, no tener el contrapunto cinematográfico de realizadores procedentes de territorios subsaharianos deja un espacio abierto de la interpretación sobre la inmigración procedente de tierras africanas. En el caso del cine español, las pocas producciones cinematográficas que cubren este espacio mantienen un cierto estatus de minoría.

De entrada cabe aclarar que las comparaciones culturales entre *La causa de Kripan* y *Moolaadé* son insuficientes para llegar a definiciones cerradas pero muestran que hay un campo de estudios de la otredad que debe ser ampliado por la academia española. No obstante, estas dos películas pueden satisfacer cierta curiosidad académica para interpretar el papel de un cineasta subsahariano destacado acerca de una obra española.

Centrémonos ahora en el caso del escritor y cineasta senegalés, Sembene (conocido también como Ousmane Sembene y Sembene Ousmane), y su producción *Moolaadé* (2005) que fue traducida al español con el título de *Protección*. Este cineasta ha rodado una narrativa sobre el tema de la condición femenina y la práctica de la ablación en una aldea burkinesa sin nombre. El tema es similar al de la narración de *La causa de Kripan*. Una evaluación más de cerca de la comparación de dicha película con *Moolaadé* pone de relieve ciertas ideologías de representación que comparten Oke y Sembene. En primer lugar, destaca que ambos cineastas proceden de un contexto subsahariano con una herencia colonial francesa. Mientras que Oke realizó sus estudios en Benin y España Sembene no tuvo la misma distinción académica; Sembene no asistió a la universidad como lo hizo un grupo de élite de sus compatriotas senegalesas

que se convirtieron en autores después de su formación erudita en Francia. Sembene es un autodidacta en el mundo literario y su interés por escribir textos surgió durante su estancia como trabajador marginado en el puerto francés de Marsella, cuando se gestó su formación política en el marxismo, según explica Elena, y asistió la Escuela de Cine en Moscú (1999: 159). Oke, en cambio, trabajó como funcionario encargado de asuntos de inmigración para la Comunidad del País Vasco después de terminar sus estudios universitarios y es autodidacta como cineasta. Ambos son excepciones en su comienzo como directores de cine porque no pertenecen a «la mayor parte de los realizadores africanos [que] recibió su formación cinematográfica en París, preferentemente en el IDHEC y el Conservatoire Indépendent du Cinema Français (ibíd: 173)». La perspectiva inicial de Sembene era «sombria» y desde el principio de su carrera cinematográfica expresaba «desencantada visión de la vida moderna (ibíd: 159)». Con una visión mucho más optimista que Sembene, Oke no solo evita denunciar la vida española para los integrantes subsaharianos sino que intenta entender las experiencias vividas que pueden tender puentes entre culturas

Desde el punto de vista institucional, estos dos realizadores han tenido relaciones con estados europeos para financiar sus proyectos filmográficos. En el caso de Sembene, «la temprana y decisiva colaboración francesa se canalizará a través del Ministère de la Coopération, al frente de cuyo recién creado Bureau du Cinéma (...) [fue] auténtico factótum de la operación (ibíd: 160)». A. Elena sostiene que la experiencia de esta ayuda de fondos, material y ayuda técnica fue desagradable para Sembene cuando intervinieron en todos los aspectos de su producción de *Mandabi* [El giro postal] (1968): «Desde ese momento, Sembene decidió renunciar a la financiación francesa (ibíd)» e iba produciendo con sus propios recursos. El rumbo artístico de Sembene fue una «excepción a la regla, como demuestra el hecho de que casi el 70% de los filmes realizados en el África francófona entre 1963 y 1975 recibieran asistencia técnica o financiera del Ministère de la Coopération (ibíd: 161)». Oke es capaz de trabajar en el sector cinematográfico español con la ayuda financiera estatal; sin este apoyo no podría rodar sus proyectos hasta que encontrara otra forma independiente del vínculo gubernamental.

Las narrativas que interesan a estos dos cineastas ocupan periodos distintos de la historia reciente. Oke ha desarrollado su carrera desde principios del 2007 hasta el presente y ese tiempo no se corresponde con la época que interesa a Sembene. Sin embargo, Oke se asemeja a Sembene en su decisión de rodar en distintos países

subsaharianos. El interés mutuo de ambos cineastas por el sujeto subsahariano como viajero está expresado en conexión con los personajes y las problemáticas del flujo migratorio. Según Monterde, las producciones más tempranas de Sembene «tienen una relación más bien elíptica con la emigración (2008: 70)» en películas como *Borom Sarret* (1966) y *La mandat* [El mandato] (1968). Con *Emitai* (1971), Sembene recorre «una vía de reflexión sobre una primaria forma de inmigración forzosa: La militar (ibíd)». Oke prácticamente acaba de realizar sus primeras dos producciones donde surgen temas explícitos de la inmigración subsahariana como preocupación imprescindible. Quizá por casualidad o por su propia experiencia individual en tierras africanas, ambos cineastas evitan copiar la primera imagen de una representación convencional del inmigrante subsahariano llevada a cabo en otras películas como «inmigrante solitario que llega a Francia (Monterde 2008: 64)». Según J. E. Monterde era común que esta representación pionera surgiera de una mirada de la élite de cineastas formados en las universidades francesas ya que:

las primeras muestras del cine sobre la migración subsahariana tienen como protagonistas a estudiantes instalados en París, de lo que puede deducirse que pertenecen a una posición elevada dentro de la escala social de sus respectivos países y además justifica su fuerte carga autoreferencial (ibíd: 65).

En oposición a las tendencias generalizadoras de muchas (co)producciones francesas de dicha élite de cineastas, Oke y Sembene no suelen aproximarse al sujeto subsahariano exclusivamente como alguien de un perfil erudito, formado en las universidades europeas, sino que han intentado buscar representaciones diferentes.

En términos muy generales, Moolaadé y *La causa de Kripan* parecen unificar temáticamente a Oke y Sembene: dichas obras tratan de la condición femenina, hacen referencias a la práctica de la poligamia y presentan personajes que intentan rescatar a niñas de la ablación. Ambas películas fueron escritas y filmadas exclusivamente por estos dos directores subsaharianos que se interesan por el retorno del hombre subsahariano desde Europa como parte de su narrativa. En contraste con la narrativa de Oke sobre dos sociedades rurales como protagonistas, País Vasco y Burkina Faso, la película de Moolaadé refleja exclusivamente situaciones sociales contemporáneas en el entorno cultural de Burkina Faso.

La protagonista en *Moolaadé* es Collé Ardo, la segunda esposa de un hombre subsahariano, que vive en un pueblo rural. Todavía se resiente de las consecuencias de la «purificación» o ablación, que sufrió de niña a manos de su familia. Por eso se opone

a que su propia hija pase por lo mismo e incluso acoge en su casa a cuatro niñas que han escapado del ritual y les ofrece *Moolaadé* o derecho de asilo, una tradición que contrasta con las «Saardina», mujeres con ciertos poderes mágicos que practican la ablación a las niñas. Esta confrontación entre prácticas culturales opuestas da pie a una consternación en el pueblo, que prepara los ritos del retorno para recibir al prometido de la hija de Collé, el hijo del hombre más rico de la zona que acaba de terminar sus estudios en Francia.

La acogida de *Moolaadé* por los críticos europeos fue otro éxito para Sembene cuyo nombre es reconocido ahora como cineasta destacado en el mundo occidental. *Moolaadé* fue una coproducción de 2004 entre Francia, Senegal, Camerún y Burkina Faso, que obtuvo en el Festival de Cannes el Premio «Una cierta mirada». Las obras literarias y producciones de cine de Sembene han sido enmarcadas en lo que la crítica anglosajona ha denominado Literatura poscolonial. Se refiere a las producciones artísticas de Sembene surgidas en Senegal como una de las antiguas colonias francesas, y que presentan un gran número de especificidades en sus novelas, películas u otros textos tanto a nivel lingüístico como cultural. En el plano lingüístico, cabe destacar que Sembene estaba inmerso en este contexto optando por escribir en la lengua francesa que llegó a su país por la vía del imperialismo, y que ha terminado por convertirse en la lengua oficial, global, lengua franca, pues con esta opción trans-lingüística era consciente de que se introduciría en el repertorio y el mercado transnacional. Si optase por las lenguas autóctonas de Senegal, minoritarias en el contexto global, se reducirían sus posibilidades de difusión. Su última película, antes de morir, fue *Moolaadé* y la rodó en gran parte en la lengua wolof, un idioma que entiende una gran parte de la población rural subsahariana. No sorprende que fuese la intención de Sembene que sus espectadores de *Moolaadé* fuesen del sector rural.

Oke emplea los idiomas español y francés en la mayor parte de sus obras; el público que le interesa a Oke es la sociedad española y sus guiones están escritos con una intención educativa hacia este grupo. Cobra cada vez mayor presencia en el panorama literario de España la literatura escrita y el cine dirigido por inmigrantes de diversas procedencias, en ocasiones (pero no siempre) también de contextos poscoloniales. La textura híbrida en estas narraciones que tratan la inmigración presenta, desde luego, características similares a las de la literatura poscolonial -- como son el caso de las obras escritas y cinematográficas de Sembene. Cada vez más, en los polisistemas literarios europeos existen artistas procedentes de comunidades

inmigrantes que crean un despliegue de hibridez, mestizaje y fusión, y que, en suma, contribuyen a la creación de un imaginario colectivo sobre la inmigración desde una perspectiva constructiva.

Considerando la selección de idiomas, Oke ha decidido rodar sus dos producciones en lenguas europeas mientras que Sembene ha elegido rodar su cine principalmente en la lengua wolof. Afirma Alberto Elena sobre el cine periférico en los contextos subsaharianos que Sembene mantenía una actitud desafiante:

(...) no cabe hablar en realidad de una cultura senegalesa o nigeriana, sino wolof, yoruba, peul o madinga... Y así como él pudo hacer en un momento dado de la producción en lengua wolof un arma de combate beneficiándose de la relativa uniformidad lingüística de su país (el propio cineasta relata cómo hasta los ciegos asistieron en Senegal a las proyecciones de sus películas por el puro placer de oír hablar su lengua nativa en las pantallas), los realizadores de Camerún o Costa de Marfil difícilmente podrían imitarle dada la asombrosa fragmentación lingüística de sus países (1999: 175).

Con todo, si bien es cierto que la opción trans-lingüística es una señal de identidad de buena parte de la literatura poscolonial, lo más importante es tener en cuenta que lo que se está transmitiendo en esa lengua escogida es otra cultura, todo un mundo referencial que estas literaturas y cines nos invitan a conocer. De este modo, gran parte de la literatura poscolonial, altamente híbrida, implica la traducción de elementos lingüísticos y culturales específicos de una cultura que se expresa literariamente en otra lengua. En el caso de *Moolaadé*, Sembene utiliza el francés cuando quiere retratar personajes inflados por su propia personalidad o comentar sobre su estatus social y privilegiado. Su protagonista Collé Ardo habla en wolof y es la heroína de su película.

A ambos, Oke y Sembene, les interesa investigar unas realidades incómodas conectadas con la condición femenina en tierras subsaharianas. Oke pone en duda una identidad subsahariana a través de una mirada crítica a los hombres y las mujeres que forman parte de este colectivo que practican ciertas costumbres culturales cuestionadas en Occidente. A Sembene, la generalización para todo un colectivo de gente de tierras africanas le causaba irritación. Su afiliación a las teorías marxistas le obligaba a rechazar una noción de identidad africana como idea rígida, ahistórica (Murphy 2000: 26). Tampoco le interesaba la oposición entre la tradición y la modernidad como una crítica literaria exclusiva para representar adecuadamente a los diversos pueblos de los territorios africanos (ibíd). Parte de la narrativa proyectada en *Moolaadé* demuestra el papel destacado que supone la tradición en muchas zonas rurales del continente africano; a este realizador no le interesa necesariamente que su protagonista femenino se

emancipe, pero sí quiere investigar las motivaciones para que ese oponga a la ablación. Según el análisis de Alberto Elena sobre cines periféricos, que incluye las producciones de Sembene, «la denuncia de la situación de la mujer en la sociedad tradicional comparece con frecuencia (...), pero conforma en sí misma lo que casi cabría considerar un subgénero del cine africano (1999: 175)». De hecho, el interés en la liberación femenina en *Moolaadé* cautiva la imaginación de muchos espectadores occidentales; no obstante, este no es el mensaje principal de Sembene. Muchas veces sus cintas son interpretadas por los críticos europeos desde una mirada parcial que se desvía de lo que es la mayor preocupación para Sembene. A. Elena explica que muchos realizadores del continente africano se enfrentan a esta discrepancia de miradas entre el Uno y el Otro:

Aunque ciertamente no cabría reducir todos estos títulos [de cine africano] a un sencillo común denominador y la influencia europea no haya de verse necesariamente como liberadora en todos los casos, es la tradición la que casi siempre se encuentra en el punto de mira de los cineastas y la que habitualmente suscita todas las críticas (ibíd: 184).

No cabe duda de que las trayectorias de autores como Sembene en busca de las raíces históricas del sujeto subsahariano han sido marcadas por una evaluación de ciertas tradiciones ancestrales. Mientras que Oke favorece el feminismo reinante en España para cuestionar tradiciones en ciertos lugares subsaharianos, Sembene ha mantenido un perfil ideológico mucho más político y más amplio; específicamente, su interés marxista durante gran parte de su vida personal, artística y política cuestionaba la modernidad como el objetivo para transformar las sociedades. Sembene ya estaba produciendo novelas y películas en los años cincuenta y sesenta, por ejemplo, cuando iba desarrollando sus críticas de la sociedad senegalesa bajo las condiciones apremiantes del colonialismo. Se diferencia también Sembene de Oke por haber empezado su vida artística unas décadas antes de Oke, bajo circunstancias políticas mundiales muy distintas.

Durante la época final de los años cincuenta, otro intelectual de una colonia francesa emerge con opiniones anti-coloniales muy cercanas a las de Sembene. El escritor nacido en la isla caribeña de Martinica, Frantz Fanon, que también compartió convicciones marxistas similares a la de Sembene, estaba muy interesado en la función del sujeto colonizado como artista. Concretamente Fanon explica que el artista funciona como agente clave de la resistencia a los poderes europeos que ocupaban territorios colonizados. A pesar de su procedencia de lugares geográficos distintos, Fanon y Sembene solapan perspectivas relevantes hacia la construcción de sociedades

poscoloniales. En su libro *Les Damnés de la Terre* (1961), Fanon describe tres etapas en el desarrollo artístico del sujeto colonizado como agente social, un papel que tuvo mucho eco con las actividades iniciadas por Sembene en su país durante muchos años. Fanon propone que el sujeto colonizado que actúa como artista-escritor puede alimentar la conciencia social de un pueblo colonizado de manera eficaz. Según el pensamiento de Fanon, estos escritores que actúan como sujeto colonizado desarrollan sus obras en tres fases seguidas: describe la primera fase como una de asimilación, la segunda como una del recuerdo y, la tercera y última categoría, la revolución (Fanon 1961: 166-169). En la primera etapa Fanon sostiene que el artista copia los estilos literarios y lenguajes del colonizador europeo en sus obras, una asimilación a los valores culturales del colonizador. En la segunda etapa el artista colonizado se organiza alrededor de una memoria colectiva del pueblo autóctono que le permite distanciarse de la cultura colonizadora que domina el pensamiento oficial. Fanon explica que el artista se acerca más a la cultura autóctona de su propia gente en esta fase; Piensa que es posible también articular una «cultura negra» como aspecto destacado en esta etapa del trabajo artístico. Imagina la posibilidad de una cultura que no copia estos aspectos esenciales ya establecidos por el movimiento de la «Négritude» ya que Fanon considera que fue una expresión de una elite formada en la enseñanza europea.

La aproximación emocional de la corriente de negritud que transforma cada detalle de una cultura negra hacia un aspecto romántico de sensualidad le inquietaba y, por este motivo, Fanon llama la atención sobre el aspecto de agencia para que los sujetos colonizados transformen esas imágenes de la negritud en una acción de cambio social. Esa celebración de una cultura negra podría ser empleada en la creación de estados poscoloniales. Fanon analizaba la situación colonial desde una conexión imprescindible entre la independencia política y una cultura nacional. A pesar de su postura crítica a las ideas de la negritud, reconocía una necesidad histórica para que este tipo de actitud desafiante surgiera como una motivación para muchos artistas-autores en lugares colonizados. Fanon reconocía que el papel cultural de reconocerse a uno mismo, sea estereotipado o no, iba inspirando a muchos artistas a resistir el sistema colonial de los poderes europeos y confiaba en que los escritores pudieran producir obras como en una herramienta anti-colonial de los movimientos políticos independentistas.

Al igual que a Fanon, a Sembene no le gustan los métodos literarios de negritud, pero reconocía el mecanismo unificador de esta corriente histórica para iniciar futuros

cambios en tierras africanas. Sembene entendía que las ideas literarias de «Négritude» eran una necesidad en su momento para expresar una representación del sujeto colonizado en distintos lugares africanos. Reconocía particularmente que el beneficio de la negritud era una estrategia para destacar las tradiciones de los antepasados como una herencia cultural. Sembene, como Fanon, se sentía atraído por esa función del artista como agente de cambio. Creía que ciertos temas críticos en sus obras sobre la sociedad colonizada podrían incitar a la gente apática en su país. Es precisamente esta tercera fase que propone Fanon, un proceso reflexivo donde el artista hace un llamamiento a los sujetos colonizados para que se enuncien a luchar en una revolución, la que sitúa a Sembene muy próximo a Fanon. Esta idea del espíritu político activo resultaba una estrategia muy atractiva para Sembene como artista y apareció como tema en sus futuras producciones de cine. Explica Fanon en su libro que los que lideran al pueblo tienen que convertirse en uno de ellos para que puedan crear una sociedad e identidad nueva:

El problema es llegar a conocer el lugar que estos hombres pretenden dar a su gente, el tipo de relaciones sociales que deciden organizar y la concepción que tienen del futuro de la humanidad. Esto es lo que cuenta, todo lo demás es mistificación, que no significa nada (mi traducción).²⁷³

Las obras de Sembene incorporaban esta visión marxista similar a la que ha propuesto Fanon en sus ideas sobre el mundo colonial. Sembene también se veía a sí mismo como un artista-realizador que debería dar voz a los desposeídos de la sociedad. Se interesaba por los marginados de su sociedad, bajo un contexto colonial, y por levantar la conciencia de sus compatriotas a través de sus obras. Oke también se interesa por la situación de los marginados, pero se ha centrado por el momento, en los inmigrantes que se encuentran en la periferia de la sociedad española. Oke prefiere incitar una reflexión crítica por parte de los espectadores españoles hacia estos sujetos subsaharianos y no inmediatamente informar a los que han permanecido en tierras africanas. Se diferencia Oke de Sembene en su interpretación práctica de la modernidad democrática en la sociedad contemporánea: el contexto europeo forma una parte imprescindible para el futuro bienestar del sujeto subsahariano según Oke, mientras que

²⁷³ Cita original: «The problem is to get to know the place that these men mean to give their people, the kind of social relations that they decide to set up and the conception that they have of the future of humanity. It is this that counts; everything else is mystification, signifying nothing (Fanon 1963: 189)».

Sembene ha rodado *Moolaadé* con la meta de criticar y excluir la participación europea activa en su sociedad.

Sin embargo, los dos cineastas comparten una postura crítica acerca de la condición femenina del sujeto subsahariano en sus narraciones. Sembene ha ampliado su interés por la condición de las mujeres subsaharianas porque reconoce que la corriente literaria de la negritud excluía este sujeto femenino y subalterno. Por ejemplo, la resistencia que motiva Collé Ardó en *Moolaadé* para proteger a las niñas es un deseo por parte de Sembene de cuestionar una identidad monolítica de ser africano. Sembene reconoce que la condición femenina ha sido ignorada por el discurso cultural dominante en su propia sociedad ya que hay una continuación de tradiciones ancestrales que afectan negativamente a muchas mujeres; en cambio, no pretende (re)construir una representación consolidada de la identidad subsahariana sino que presenta una narrativa en *Moolaadé* que expone lo fluido de esta construcción. Muestra una actitud crítica que presenta voces enunciantes distintas sin la intervención de un discurso occidental.

Oke muestra una actitud muy cercana a la de Sembene respecto al papel humillante de muchas mujeres subsaharianas. No obstante, Oke se ve obligado a presentar perspectivas españolas en sus cintas para que sus espectadores entiendan mejor qué diferencias culturales existen entre los distintos lugares en tierras africanas. Además, emplea los valores feministas reinantes en España en su guion para representar la posición social que ocupan las mujeres en *La causa de Kripan*. Estas ideas de Oke sobre la condición de la mujer subsahariana se diferencian políticamente de Sembene. Por ejemplo, Oke no mantiene ideas marxistas en la cinta de *La causa de Kripan* ni ha sugerido una revolución social por parte de la mujer subsahariana. Este director quiere dejar claro en *La causa de Kripan* que Alassane interviene en la ceremonia de la ablación y rescata a su hija sin una intervención de grupos políticos o manifiestos ideológicos. Su acción le emancipa como sujeto masculino formado bajo normas ancestrales en un sistema patriarcal. La liberación de la hija de Alassane no es motivo para causar un movimiento revolucionario en Burkina Faso ni sugiere un cambio social inmediato. Al contrario, Alassane es culpado por su mujer ya que sus suegros son encarcelados por ordenar la ablación de su nieta. Además, la intervención de Alassane para rescatar a su hija obliga a su mujer a abandonarlo. Oke se interesa en concienciar al público de espectadores en España sobre la condición marginal del inmigrante: muchos españoles desconocen que la adopción de valores occidentales no es necesariamente una garantía que impida más sufrimiento por parte de los recién llegados a España.

Las posturas de estos dos cineastas ante el sujeto subsahariano explican valores históricos que incorporan la cultura como algo que está fuera de una abstracción. De hecho, las narrativas de *Moolaadé* y *La causa de Kripan* señalan como la tradición ancestral es parte de las vidas diarias inmediatas de sus personajes subsaharianos; claramente hay contextos históricos que amplían las experiencias vividas y descartan el uso exclusivo de autenticidad para descubrir una identidad del sujeto poscolonial. Cualquier impresión generalizada de una cultura salvaje en estas tierras africanas ya ha sido cuestionada en estas películas de Sembene y Oke. Estas dos películas indican cierta reflexión crítica que dinamiza esa imagen estereotipada del sujeto africano tan común en la corriente de la negritud. A Oke y Sembene no le interesa incitar una nostalgia del pasado que permita buscar identidades sustantivas para representar al sujeto subsahariano.

Ambos cineastas reconocen que las sociedades poscoloniales en el continente africano se enfrentan a otros retos culturales. Por ejemplo, es notable el papel nulo otorgado a la religión cristiana en la obra de Oke. El realizador evita la incorporación de representantes de la Iglesia en el elenco de personajes españoles en *La causa de Kripan*. No aparece un sacerdote en el pueblo según la versión de Oke. La ausencia de este representante de la Iglesia es significativa ya que promociona a España como un lugar laico. El liderazgo del pueblo de Kripan reside en el alcalde, una representación civil de la sociedad moderna. Esta estrategia de Oke ha evitado posibles tensiones políticas entre un debate sobre las interpretaciones de los mundos cristianos y musulmanes. No hay mención en la narración de Oke de que España tenga una historia complicada con la Iglesia católica y la expulsión de ciertos grupos religiosos. Parece que ha considerado este tema demasiado delicado para tratarlo en esta narrativa que une a un pueblo español con un lugar lejano de Burkina Faso, dirigido por la fe musulmana. Oke emplea su conocimiento secular de España para explorar la inmigración subsahariana; es decir, que este cineasta prefiere aplicar valores laicos como es el rechazo de la violencia de género, evitando temas espinosos como es el tratamiento cultural-histórico de las mujeres por parte de la Iglesia en España.

Lo atractivo de estas cintas de Sembene y Oke es su capacidad de superar esas ideas románticas-salvajes que históricamente han sido percibidas como tradiciones tribales. Ambos realizadores han logrado convertirlas en unas imágenes históricas que confirman transformaciones sociales. Este cambio suscita en los espectadores otra visión a la hora de interpretar esas tradiciones culturales. De la misma manera en que

Fanon expresa su motivación para llevar a cabo cambios sociales en lugares colonizados en su libro, es posible encontrar un mensaje muy próximo en estas dos producciones: un cambio cultural está por empezar. En suma, es posible intuir, en términos generales que Sembene, Oke y Fanon ofrecen visiones sociales de transformación para sistemas poscoloniales. Su talento es imaginar alternativas que apoyan a los sujetos marginalizados y crear testimonios en temas delicados para todos los que están afectados por una condición poscolonial.

Otra estrategia que une las dos obras de Sembene y Oke es el uso de cierta tecnología occidental: El empleo de la radio como una voz de la conciencia social. Particularmente, la concienciación de las mujeres en sus películas está reflejada simbólicamente en la presencia, y en algunas secuencias con la ausencia, de la radio. En *La causa de Kripan*, el transistor emite programas de Radio Yenenga que ofrecen una voz para la mujer subalterna en Burkina Faso. La mujer de Alassane, Amina, y su hermana escuchan esta emisora con mucho interés cuando una voz femenina anuncia: «Ahora recibimos a una mujer rota, una mujer mutilada (...)». Sin embargo, al cuñado de Amina le molesta que las mujeres escuchen este informe, apaga la radio y se lleva el transistor. Este acto de censura pone de manifiesto que hay desigualdades culturales de género en la vida diaria burkinesa; el hombre subsahariano representado por Sembene, de hecho, toma la postura de acallar a las mujeres de su pueblo. Adicionalmente, el acceso a la radio de las mujeres de la aldea y su inminente prohibición por parte de los líderes varones es una causa alarmante en *Moolaadé*. Sembene muestra unas secuencias donde todos los vecinos del pueblo están obligados a entregar sus transistores, símbolo de la libertad de enunciar. Sembene ilustra la ironía del ser humano incapaz de asumir los cambios culturales y presenta unas imágenes del montón creciente de radios que se colocan en un montón unas encima de otras. Al final de la narrativa, los líderes del pueblo encienden la gran cantidad de transistores apilados. Sembene representa un acto paranoico de estos gobernantes que quieren castigar a todo el colectivo del pueblo e insisten en que las mujeres no deben escuchar estas voces radiofónicas que promueven los estilos de la modernidad. Este tipo de autocensura es ridiculizada por Sembene y sugiere que este acto incita a los marginados femeninos a rebelarse ante las autoridades locales. Su película proyecta que el resultado es una revolución armada, representada como una batalla campal entre los hombres y las mujeres subsaharianas que están en desacuerdo.

Una nota final que diferencia el trabajo de Oke con la película de Sembene es el sujeto subsahariano que participa en el viaje del retorno. La vuelta inesperada de Alassane se diferencia del hombre subsahariano que planea el retorno anticipado en *Moolaadé*. Alassane arriesga todo para volver a Burkina Faso, incluso su reputación como padre y su estatus legal en España. Lo hace todo para rechazar una tradición autóctona cuando llega en la oscuridad de la noche en ropa informal y despertando a su familia que no le esperaban. Sin embargo, el heredero natural, un universitario que es el hijo del hombre más rico del pueblo en Moolaadé vuelve desde Francia donde ha terminado sus estudios. Su retorno fue anticipado en su aldea con preparativos festivos, una comida comunal u otras actividades públicas. Vestido con un traje elegante y corbata limpia, este hombre subsahariano llega a casa en pleno sol del día y saluda a los vecinos que le demuestran todo tipo de alabanzas protocolarias. El retorno del inmigrante subsahariano en estas dos películas ocurre bajo diferentes circunstancias, sin embargo, está rodeado de ciertas expectativas culturales, desilusiones sociales y, en muchos casos, resulta ser una reunificación algo decepcionante a largo plazo. En Moolaadé, el hombre subsahariano ha pasado mucho tiempo en el extranjero y ya no quiere contraer matrimonio con la joven comprometida de su aldea después de largas negociaciones entre las familias involucradas. Este enunciamiento desafiante parece poco heroico en comparación con la acción rebelde de Alassane, que quiere evitar la ablación de su hija a todo coste con una intervención física. El hombre subsahariano que ha cambiado culturalmente en Francia en *Moolaadé* mantiene ciertos beneficios económicos y libertades personales a pesar de la humillación causada a su familia y la mujer prometida. Sembene sugiere que los hombres subsaharianos no sufren tanto como las mujeres y su retorno les convierte en antihéroes. Además, hay una crítica de Sembene hacia que los valores obtenidos en las instituciones europeas transforman a los hombres subsaharianos en unos seres impotentes. Por ejemplo, el hombre subsahariano con sus conocimientos eruditos no cuestiona el daño que causa la ablación como lo hace Collé Ardó. No obstante, muestra una actitud más arriesgada al representar a muchas mujeres en su película como las heroínas de su narrativa. La imagen de Sembene es que muchas mujeres subsaharianas demuestran poderes de resistencia que son más impresionantes que los de los hombres. Al contrario, Oke expone a Alassane como un hombre con unas ideas desarrolladas con valores progresistas mientras que su propia mujer permanece como un sujeto dócil apegada a los valores tradicionales de su tierra.

5.14 El sujeto diáspora: la representación híbrida en *La causa de Kripan*

Otro discurso en *La causa de Kripan* trata la situación indocumentada del sujeto diáspora en España. Omer Oke lleva una propuesta que también está presente en algunas otras obras españolas más recientes, que según Barbara Zecchi, «abarca miradas heterogéneas, transitorias y transformadoras (2010: 176)». Lo que destaca aquí de Oke es que expresa una dimensión del viaje desconocido entre España y tierras africanas. La narrativa de Oke sugiere que el protagonista ha pasado un tiempo en España, en este caso casi dos años, donde se estableció en un hogar nuevo. Cuando se enfrenta a la vuelta inesperada para evitar la mutilación de su hija, Alassane viene a representar la experiencia del retorno contemporáneo que define elementos de la diáspora africana. Según José Enrique Monterde: «El retorno permite muchas veces establecer la confrontación entre los nuevos aires traídos de Europa por jóvenes profesionales y las viejas costumbres y rituales tradicionales encarnadas en las figuras de autoridad (2008: 78)». La narración de Oke señala esta línea argumental para entender la diáspora emergente en España como un fenómeno imprescindible.

Conviene recordar que esta tendencia destaca otro reto de la inmigración subsahariana como fenómeno circular. La palabra diáspora, originalmente griega, ha tenido varios usos. En el griego antiguo el empleo de “dia” significa «a través de» y el significado de “spora” es «siembra». Según Robin Cohen, fue una palabra que se usó para describir el traslado de los ocupantes de ciudades de la Antigua civilización griega hacia territorios recientemente conquistados por sus ejércitos con el propósito de consolidar el mandato, es decir, migraciones como proceso de colonización (2008: 8). Como ya hemos mencionado en secciones anteriores, este término diáspora fue utilizado para movimientos forzados por causas catastróficas desde lugares de origen o asentamientos, como describe Paul Gilroy en su estudio de lo que denomina cultura «Atlántica negra», pero incluye el traslado voluntario de gente de un lugar a otro. Ambos desplazamientos están determinados por estructuras capitalistas y procesos relacionados con modelos colonialistas, que aceleraron el intercambio de recursos humanos y materiales en una época moderna. Esta tendencia continúa hoy en día bajo estructuras de globalización como explica *La causa de Kripan*. Por ejemplo, Oke muestra unas imágenes fugaces de Alassane trabajando con máquinas en una fábrica

industrial vasca para mostrar que el sujeto colonizado trabaja en la industria occidental. Según la narración, estas migraciones subsaharianas con unas condiciones poscoloniales son una manera distinta de observar el mundo; ellos sostienen que emergen nuevas traducciones, posibilidades de intercambio y la creación de una hibridez cultural bajo este concepto de la diáspora.

No obstante, Avtar Brah, propone una interpretación más amplia de la experiencia de la diáspora vivida como un tipo de hogar que cruza el espacio-tiempo horizontalmente. Esta autora implica que esta diáspora, une dispersiones eclécticas del ser migrante, como un efecto que encaja ideas comunes de hogar; Otras veces, se diferencian de conceptos como son «hogar», «pertenecer», «nación» y la «subjetividad». Brah piensa que no se trata necesariamente el retorno como un deseo de la otredad. Esta autora explica que no hace falta que el sujeto inmigrante vuelva a su tierra natal para recuperar su experiencia de hogar. Además, Brah distingue que muchos desplazados mantienen un sentimiento fijo en su interioridad para producir una cierta estructura emocional, un «deseo de sentirse en casa, que no es lo mismo que el deseo hacia la tierra natal (mi traducción)».²⁷⁴

En las dos obras de Oke, los protagonistas subsaharianos, Moussa en *Querida Bamako* y Alassane en *La causa de Kripan*, añoran a su familia que vive en tierras africanas. No obstante, esto no significa un retorno permanente en el futuro a su país natal. En *La causa de Kripan*, la cámara muestra la habitación sencilla de Alassane que casi no contiene muebles salvo las fotos de su mujer e hijas en la pared. Su deseo para un hogar es proteger a su familia y, en última instancia, rescatar a su hija de la ablación. Alassane no quiere volver a su lugar de origen ya que uno de los motivos es que su trabajo ahora está en España. Al contrario, este protagonista subsahariano imagina una reunificación familiar en tierras españolas. La idea de Brah se refiere a este tipo de situación y ella propone que el imaginario de cada inmigrante es diferente a este concepto de hogar que configura la diáspora (ibíd: 183). Su teoría afirma lo que siente Alassane como sujeto subsahariano inmigrante en España. No todos los recién llegados de territorios subsaharianos quieren retornar hacia su origen, ese lugar que han conocido todas sus vidas como referencia segura, precisa y estable.

Como E. W. Saïd y S. Rushdie ya han defendido, Avtar Brah también reconoce un imaginario de ficción acerca de las ideas de hogar. Estos autores asumen que

²⁷⁴ Cita original: «homing desire, which is not the same thing as desire for homeland (Brah 1996: 180)».

muchos viajeros crean un imaginario propio de su tierra natal como si fuera la única referencia posible de un hogar legítimo para ellos. Esta visión desvela un elemento emocional que forma una parte imprescindible en el proceso de la diáspora. Brah u otros autores entienden que el viaje del sujeto inmigrante supone un cambio de ideas a nivel personal. Los inmigrantes imaginan su concepto de hogar de otra manera que sus familiares que han quedado atrás en el lugar autóctono.

Para avanzar su propuesta de la diáspora, Avtar Brah reconoce la noción de hogar que ha sugerido P. Gilroy, que identifica el hogar como una dinámica entre unas raíces y rutas (1993, Gilroy); particularmente, Brah afirma que muchos recién llegados afrontan nuevos conceptos una vez que se han instalado en la sociedad receptora. Esta autora señala que los inmigrantes asumen una negociación creativa en su mundo interior, un proceso transformador que ellos imaginan entre un sitio inmovible y un producto móvil, recreándola por sí mismos con conceptos de comunidad y nacionalidad. En este sentido, el hogar es, según esta autora, una cuestión de «multi-placedness» o, mi traducción, multi-lugares. Brah emplea esta expresión para aclarar que las identidades del inmigrante se entienden mejor como un proceso de ideas plurales.

Estas transformaciones impulsadas por la diáspora explican un contexto cultural significativo. Brah reconoce que basa sus ideas en el modelo de la diáspora judía; particularmente, recuerda que este grupo se ha enfrentado a un éxodo traumático elaborado por la experiencia colectiva del Holocausto durante la época del nazismo. Ella compara la organización fluida entre las personas de esta diáspora para interpretar otras estructuras de la dispersión entre grupos humanos. El ejemplo judío informa a Brah de la necesidad de desarrollar modelos específicos, incorporando historias sociales del viaje fronterizo, que reconocen ciertas relaciones dentro y entremedio (Brah 1996: 183). En el contexto anglosajón, Brah avanza la idea de que la diáspora coincide en parte con: «un conocimiento multi-axial del poder; que problematiza la noción de minoría/mayoría (mi traducción) (ibíd: 187)»; en otras palabras, uno puede pertenecer a una minoría cultural en un discurso, pero luego puede formar el mismo sujeto parte de la mayoría en otro debate distinto. Brah lo llama «relational positionality» cuando el sujeto inmigrante asume distintos puestos de esta «posicionalidad relacional (mi traducción)»; es decir, el sujeto de la otredad puede pertenecer a las dos categorías de minoría y mayoría al mismo tiempo o en instantes diferentes del espacio-tiempo, dependiendo de la «changing multilocationality (ibíd: 190)» o «multi-localidad cambiante (mi traducción)».

Esta construcción de la diáspora se lleva a cabo a base de la memoria de los sujetos migrantes, según Brah. En el caso diferente de E. Saïd, por ejemplo, las relaciones que se desarrollan entre la narrativa, el movimiento y el proceso de dominación imperial definen el trabajo de orientalismo. En cambio, Brah sostiene que la diáspora existe porque recopila narrativas donde confluyen memorias reproducidas a nivel individual y colectivo. No le interesa hacer constar que la subordinación histórica-colonial del sujeto migrante es la narrativa principal de la diáspora sino que ella valora estos momentos ordinarios que viven los migrantes; Brah señala la necesidad de observar la vida común de los participantes para interpretar el significado de la diáspora.

La propuesta de Brah no es pionera en el contexto de identificar costumbres que se ajustan a los sentimientos de pertenecer a un lugar específico; al contrario, Brah valora la rutina diaria menospreciada y lo vivido en los momentos mediocres para configurar identidades de diáspora. Esta autora evita crear un modelo utópico y supone lo importante que es emplear lo practicado al lado de los contextos históricos y sociales en el proceso de diáspora.

La idea de Brah es muy atractiva para la presente investigación puesto que se asocia con ciertas modalidades de género, clase, religión, lenguaje y generación que amplían el conocimiento occidental de la otredad. Desde la perspectiva de Brah, las diferencias internas vividas por muchos inmigrantes en base a las modalidades mencionadas indica la complejidad de la diáspora; como bien dice ella, son ideas diversas que confluyen en la diáspora que crean: «espacios heterogéneos, impugnados, aun cuando están implicados en la construcción del ‘nosotros’ común (mi traducción)».²⁷⁵ La interpretación de heterogeneidad que propone Brah en los espacios de la diáspora es útil en el análisis cultural, por ejemplo, de *La causa de Kripan*, que trata sobre las representaciones ofertadas de la diáspora subsahariana vivida en el País Vasco – diferencias de género, nacionalidad, lenguaje y generación. Según Avtar Brah, hay fricciones internas que evitan una versión privilegiada de la diáspora como un espacio infinito de vida. Podemos observar resistencias ante el sujeto de la diáspora que son generacionales, de género y de religión. Para que Alassane se reúna con su hija, por ejemplo, en *La causa de Kripan*, tiene que enfrentarse a las duras opiniones de su propia familia que se opone al motivo del retorno de Alassane para rescatar a su hija. En primer

²⁷⁵ Cita original: «heterogeneous, contested spaces, even as they are implicated in the construction of the common “we” (Brah 1996: 184)».

lugar, Alassane escucha la oposición por parte de su propio padre que no quiere buscar a su nieta como una diferencia generacional; en segundo lugar, se enfrenta al antagonismo de su mujer y suegra por la intervención planeada que propone Alassane y esta controversia de opinión representa una diferencia de género ante el destino de la mujer subsahariana. Y, finalmente, Alassane está decepcionado con la policía local, que teme entrar en el bosque donde van a operar a Bintou por estar supuestamente hechizado. El protagonista ahora entiende que hasta las autoridades autóctonas no son capaces de superar creencias supersticiosas y esto marca una diferencia de religión u otras creencias sobrenaturales que todavía dominan en esta sociedad rural, y, por consecuencia, la diáspora burkinesa. Estas contradicciones de actitudes locales ponen límites en el movimiento de Alassane, y sacan a la luz las desigualdades diarias que se mantienen en el espacio de la diáspora.

Curiosamente, se confirma de nuevo que la mujer subsahariana todavía no se ha emancipado. Tampoco queda claro que las acciones de Alassane hayan tenido un efecto positivo en las actitudes de las mujeres locales. Este protagonista masculino se rebela físicamente en contra de unas cortadoras que supervisan estas ceremonias de la ablación. Las mujeres subsaharianas como colectivo mantienen una posición atrasada y la narración deja abierto si ahora son unos sujetos femeninos malos o víctimas por ser del género femenino. No obstante, el protagonista ha cuestionado la autoridad divina que rige en comunidades rurales de Burkina Faso y ahora es un héroe simbólico para el espectador occidental. Teresa Álvarez Martínez sostiene que el desafío ante estas prácticas culturales destapa ciertas actitudes descritas por algunos antropólogos:

Podemos encontrar leyendas de los orígenes en distintas tradiciones africanas en las que también se reproduce la ruptura del pacto original entre la divinidad y el hombre debido a la desobediencia y la curiosidad humana. Parece que es siempre el irresistible deseo de saber y de igualarse a la divinidad lo que causa la pérdida del estado paradisiaco y la necesidad de buscar una “salvación” (2009: 123).

A pesar del atractivo que representa Alassane para el espectador, no hay una resolución perfecta en el mundo de Oke. No hay duda de que muchos espectadores sienten alivio cuando el protagonista llega a tiempo para rescatar a Bintou de la ablación y reunirse con ella. Sin embargo, esta salvación no convierte a Alassane en un vencedor ante las tradiciones antiguas de su aldea. María Jesús Criado Calvo sugiere que cambia la lectura de lo dado para el inmigrante que retorna a su país natal:

la ruptura, que comienza siendo material, con el tiempo, se transforma en algo más profundo. Empieza a apuntarse un distanciamiento más genérico, manifiesto en cómo se

sitúan ante la realidad, su forma de ver ahora el modo y las pautas de vida, los hábitos y costumbres. Todo ello implica un vasto proceso de *extrañamiento*. Cuando van a su tierra se sienten *extraños*, singulares, y, a la par, divididos: *perciben la anomalía donde los demás aprecian normalidad y la divergencia puede superar, y suceder, a la afinidad* (2001: 397-398).

Como ha indicado A. Brah, el espacio de la diáspora tiene en cuenta varios ejes de conceptos que determinan las condiciones bajo las que los individuos tienen que funcionar en sus comunidades. Las distintas autoridades en Burkina Faso como el padre de Alassane (generación), la policía (estado-derecho), y las sacerdotas de la ceremonia de purificación (religión y género) han visto sus poderes reducidos ante la acción de Alassane; sin embargo, la producción de sujetos transformados puede resistir al discurso dominante en su país de origen cuando se marchan al extranjero. Sin embargo, cuando mantienen una voz minoritaria es difícil que cambien toda una cultura con prácticas antiguas de tradición. Alassane anula la ablación, pero no ha conseguido transformar su sociedad aborigen con su acción rebelde. Su padre decide expulsarle de la aldea por la burla y la vergüenza que ha causado Alassane para toda su familia. Amina confiesa a su marido que se siente orgullosa de que Bintou fuera salvada por él, pero ella decide no viajar con Alassane a España y lo deja con las dos hijas. Ella siente una obligación hacia sus padres que ahora están encarcelados. En resumen el pensamiento de Brah identifica tendencias significativas en procesos migratorios: Todos los flujos que ocurren en el espacio de diáspora obligan a una revisión de conceptos monolíticos creados por discursos de mayoría/minoría, o si prefiere de centro/periferia.

Desde una perspectiva del posestructuralismo, Avtar Brah deconstruye con mucha atención estas oposiciones binarias de la diáspora. Señala una revisión de la definición convencional de hogar y le interesa explorar la implicación dominante de dicho término en el discurso sobre diáspora. No quiere asumir que el proceso de la diáspora solamente es el resultado de un asentimiento de inmigrantes y no cree que esté causado exclusivamente por el efecto de una dispersión de minorías o marginados de una periferia. Brah subraya que la identidad de la diáspora no pertenece a unas categorías que identifican conceptos de minoría y está convencida de que es erróneo pensar que estos viajeros están: «en la periferia de algo que se considera a sí mismo ubicado en el centro a pesar de que pueden estar representados como tales (mi

traducción)».²⁷⁶ Observa las comunidades de diáspora como unas narrativas construidas y las valora como una implicación de sistemas de poder. Brah sugiere que la presencia diáspora desafía las nociones convencionales de hogar y que emergen de unas migraciones colectivas que forman asociaciones coherentes entre distintas personas a largo plazo. El proceso de diáspora puede estar marcado por traumas de separación y desplazamiento para unos mientras ofrecen lugares de esperanza y nuevos comienzos para otros; u ocurren ambos sentimientos para el mismo viajero transnacional. Este concepto de diáspora señala «procesos de localizaciones múltiples a través de las fronteras geográficas, culturales y psíquicas (mi traducción)».²⁷⁷ Como intenta mostrar Oke con la narrativa de *La causa de Kripan*, la presencia del sujeto subsahariano en España deshace una visión monolítica del inmigrante; ambos Brah y Oke reconocen que la diáspora reconstruye conceptos alternativos de espacio-tiempo, reformando categorías y tradiciones, como son el imaginario sobre España y la españolidad.

Ciertamente el guion de esta película ofrece una encrucijada de experiencias contrarias de espacio-tiempo. La narrativa representa las vidas cotidianas en zonas rurales de Burkina Faso y el País Vasco que están marcadas por una tradición antigua, la ablación: Por un lado, una mayoría en la sociedad burkinesa la celebra y, por otro lado, una mayoría en el pueblo vasco la denuncia como atroz. La propuesta de Brah subraya un concepto de espacio-tiempo para entender este tipo de entrecruce de frontera. Este espacio está ocupado por los sujetos migrantes y sus descendientes, pero incluye estas relaciones entre inmigrantes con la gente local que es autóctona. Brah además extiende su definición del espacio-tiempo de la diáspora de otra manera para que incluyera los familiares del viajero que se quedaron atrás en el lugar aborígen «el enredo, los entrelazos de genealogías de dispersión con aquellas que se han quedado en el mismo lugar (mi traducción)».²⁷⁸ En *La causa de Kripan*, por ejemplo, este entrelazo está personificado con Alassane que reside en España y su mujer, Amina, que se ha quedado en Burkina Faso. En este caso, ambos cónyuges mantienen su relación de matrimonio intacta a pesar de la larga distancia entre los dos países. Mientras Alassane duerme en su habitación en Kripan tiene sueños de su tierra natal. Vemos imágenes de la fogata en

²⁷⁶ Cita original: «at the periphery of something that sees itself as located at the centre, although they may be represented as such (Brah 1996: 210)».

²⁷⁷ Cita original: «processes of multi-locality across geographical, cultural and psychic boundaries (Brah 1996: 194)».

²⁷⁸ Cita original: «the entanglement, the intertwining of genealogies of dispersion with those of ‘staying put’ (Brah 1996: 209)».

su aldea natal, y se escucha la voz en *off* de niñas gritando de miedo, lo cual va seguido de una imagen de Alassane despertándose de esta pesadilla y con su cara sudando. Así se conectan dos historias paralelas, una en España y otra en Burkina Faso. Sin embargo, Alassane se preocupa por su hija y parece no tener tanto interés por su mujer. Oke prefiere transferir la experiencia de la diáspora como un discurso entre padre-mayor e hija-niña. Estos personajes de la otredad se diferencian por la diáspora africana que personifica una familia dividida, Alassane en el País Vasco y de su hija, Bintou, en Burkina Faso.

En ambos sitios estos sujetos personifican desplazados que pertenecen a una minoría. Alassane todavía vive al margen de la sociedad por no haber conseguido sus papeles en regla con las normas de inmigración española; pertenece a una minoría en el discurso sobre la inmigración hacia España, mientras que Bintou se encuentra marginalizada en la sociedad burkinesa por su condición femenina que la destina a sufrir la ablación. Ella forma parte de una minoría en el discurso sobre el papel de la mujer. La narrativa conecta estas dos historias a través de una llamada del hermano de Alassane en Burkina Faso a Alassane que le cuenta que es lo que está ocurriendo con su hija. Alassane como padre es el único que puede intervenir para rescatar a su hija de la ablación a pesar de la larga distancia entre los dos lugares. La pérdida de confianza en unos valores de su cultura original es reemplazada con unos valores de la sociedad receptora. El cambio de lugares culturales también parece influir en las actitudes que adopta cada inmigrante. La interpretación teórica de Brah es útil en este caso para subrayar que en este tipo de experiencia del espacio-tiempo existen contextos estrechos de la diáspora: «el nativo es tanto un sujeto de la diáspora como el sujeto de la diáspora es el nativo (mi traducción)».²⁷⁹ En resumen, esta implicación que envuelve al inmigrante con sus compatriotas aborígenes nos ayuda a apreciar la continuación del proceso cruzado que se inicia con el viaje original hacia la sociedad receptora y su retorno.

²⁷⁹ Cita original: «the native is as much a diasporian as the diasporian is the native (Brah 1996: 209)».

5. 15 Símbolos de la diáspora: la tecnología y la naturaleza

Otro elemento que aclara la experiencia del inmigrante subsahariano tiene que ver con la tecnología de comunicación. Destaca el fenómeno de la diáspora por la capacidad de estar en comunicación inmediata, al instante, en un espacio-tiempo dividido por las fronteras simbólicas entre países. El obsequio representativo de la diáspora es el teléfono móvil: las conexiones entre personas con este aparato rompen la idea de una barrera física y geográfica que define a los lugares distintos. Recompone el espacio vivido del sujeto inmigrante en su entorno natural a través de una comunicación altamente sofisticada. Particularmente, los conceptos vividos de espacio-tiempo pueden ser revisados por los propios migrantes cuando este acceso de telecomunicación les ofrece otras dimensiones de arreglar sus vidas cada día. Según Antonio López, el auge de la tecnología en los últimos años del siglo XXI ha facilitado un espacio imprescindible en las vidas de muchos inmigrantes y su comportamiento social en España:

Los flujos migratorios deben analizarse desde una perspectiva multidimensional, que tenga en consideración el cambio tecnológico en el que estamos inmersos. Las potencialidades de las nuevas tecnologías de la información, la comunicación y el transporte están detrás del auge de los flujos migratorios (2006: 590).

Oke u otros cineastas son conscientes del papel importante que supone el uso de móviles por los personajes de su cine. Por ejemplo, en *Querida Bamako*, la telecomunicación funciona como una herramienta para reunir a los tres amigos, Moussa, Justin y Kadhy, cuando están dispersos por España. Cuando Moussa se encuentra en un centro de espera no está claro lo que le pasará; no obstante, el teléfono móvil le deja estar en contacto con el mundo exterior. Es el personaje de Kadhy quien llama al móvil de Moussa mientras está retenido por las autoridades españolas en las Islas Canarias.

Esta secuencia desvela que los sujetos inmigrantes viven en distintas capas de la realidad: Tienen la capacidad de funcionar en estos espacios que representan el «aquí» y el «allá». De hecho, estos espacios se distinguen también como lugares de encuentro fuera del territorio físico de la sociedad española:

Su papel como lugar de encuentro, en el que refuerzan los lazos virtuales y físicos: se trata de un tipo de negocio en el que se establecen vínculos (virtuales) con los familiares

que permanecen en el país de origen, se establecen y refuerzan vínculos (presenciales) con los compatriotas en el lugar de destino... la instantaneidad de la comunicación modifica el comportamiento, consolida los vínculos y permite transmitir todo tipo de vivencias y conocimientos, hasta el punto de permitir ser un actor en el país de origen al inmigrante, y a la vez interactuar con otros compatriotas en el país de acogida, reforzando los sentimientos de pertenencia a la comunidad cultural de procedencia (López 2006: 592).

En los barrios urbanos de Madrid como Lavapiés se ha notado la presencia importante de los locutorios de teléfono. La producción de *Extranjeras* de Taberna, por ejemplo, expone un testimonio visual de una mujer inmigrante que gestiona un locutorio en Lavapiés, confirmando que a la otredad parece importante estar en contacto con sus familiares en los lugares de origen. En *Querida Bamako*, el locutorio ofrece a Kadhy una oportunidad para comunicarse con sus seres queridos por teléfono y anunciar, por ejemplo, el nacimiento de su bebé. La información sobre los acontecimientos sociales que marcan la vida a nivel personal y cultural está transmitida, a larga distancia, sin que se vea a la otra persona. Él que llama tiene que imaginar la cara de la otra persona al otro lado del teléfono. El espacio en donde se encuentra este flujo de viajeros transnacionales es muy amplio. Según las observaciones de Oke, los inmigrantes están bien informados del potencial que les ofrece el acceso a la telecomunicación: «Los que están en Marruecos compran sus móviles con una tarjeta SIM que funciona en territorio español antes de cruzar las fronteras. Algunos lo utilizan para avisar a la guardia civil española cuando sus pateras han llegado a aguas bajo control español».²⁸⁰ En otras palabras, el móvil funciona como una extensión del «ser inmigrante» en España, le ayuda a mantener relaciones sociales y como un auxiliar de sus vidas.

En *La causa de Kripan*, el sonido del móvil es una banda sonora imprescindible para la representación subsahariana. Suena el móvil en varias escenas donde el protagonista Alassane siempre está a la espera de noticias. Recibe todo tipo de notificaciones a través del móvil que tienen implicaciones para el ritmo de la narrativa mientras subraya la experiencia inesperada o confusa de espacio-tiempo. Es la telecomunicación la que mantiene cierto suspense en esta narración sobre la diáspora africana: Alassane recibe una llamada de su hermano en Burkina Faso diciéndole que su familia ha iniciado trámites para la ablación de su hija. Para volver a su país de origen, Alassane está a la espera de una llamada para escuchar si una organización de apoyo le

²⁸⁰ Entrevista de Eero Jesurun con Omer Oke en Madrid, 22 de octubre de 2008.

puede ofrecer dinero para cubrir los fuertes gastos del billete de avión. En otra secuencia, Alassane está muy preocupado mientras espera la noticia de que ha recibido autorización de la Oficina de Extranjería para viajar con un pasaporte caducado. La mayoría de las conversaciones a través del móvil reflejan angustia entre los diversos personajes. Cada vez que le llama Iker, el amigo de Alassane, es para enterarse de la situación y expresar su preocupación por la situación apremiante.

Es irónico que la única propiedad de valor para Alassane sea su teléfono móvil. Es su única conexión inmediata con su familia en Burkina Faso. Durante las secuencias que muestran la habitación aislada de este protagonista, vemos que sólo hay una cama sencilla y tres fotos de su familia en la pared. Parece que Alassane debe sufrir mucho en su interioridad emocional porque está aislado de su familia en Burkina Faso. Además, la dependencia del teléfono móvil pone de manifiesto que Alassane vive en un estado continuo de ansiedad. Una secuencia proyecta a Alassane solo, buscando refugio en un callejón aislado cuando está lloviendo para poder hablar por su teléfono móvil ya que le van informando de si puede viajar a Burkina Faso o no. Cada vez que se escucha el tono de un móvil en esta cinta, el espectador se pone atento a los acontecimientos que se van desarrollando en la acción.

Mientras que esta tecnología de comunicación recuerda las condiciones apretadas de una minoría en España, hay otro símbolo destacado: la naturaleza. Oke muestra las tensiones vividas por muchos inmigrantes que afrontan la diáspora con unas secuencias simbólicas de Alassane en un bosque de Burkina Faso. El protagonista se encuentra perdido inicialmente cuando entra un bosque para buscar a su hija en el lugar de la ceremonia tribal. En el contexto de la diáspora, el bosque tiene un significado particular como trasfondo en *La causa de Kripan*. El árbol y su conjunto - el bosque- juegan un papel importante como símbolos sagrados de diferentes culturas tradicionales de la humanidad. Según Oke, el árbol es el símbolo preciso de esa operación transnacional, porque enlaza los dos niveles: lo autóctono y lo foráneo. En el contexto indoeuropeo, el hombre concibe el mundo en el que vive como un ser animado y vivo, latente al igual que él mismo; así pues, recibe y otorga este profundo significado al árbol, al bosque, a las plantas: «Piensa que tienen un alma, un espíritu, semejante al suyo aborígen y los estima de acuerdo a ello, y como seres vivos tienen igualmente la capacidad de experimentar el sufrimiento (Arroyo González 1998: 1)».

Oke implica en su narrativa de *La causa de Kripan* que el bosque actúa de modo similar de espíritu, como símbolo de unas raíces autóctonas que personifican la

interioridad emocional del sujeto migrante subsahariano; en otras palabras, el retiro en el bosque como lugar de introspección permite a Alassane conectar con los mundos de la tradición (ceremonia de la ablación) y la modernidad occidental (el Estado-derecho/Ley contra la violencia de género). Por ello el árbol es la imagen del eje cósmico de la diáspora donde se impone un razonamiento ilustrado de prevenir daño al cuerpo de una niña. Por otro lado el bosque simboliza lo no domado o indómito, la parte salvaje del ser humano. Pero este arquetipo no es incontrolado, según la versión de Oke, sino que al introducir a Alassane en el bosque tenemos la posibilidad de conectar con los poderes elementales que residen en él, al igual que reencontrar al espectador con partes de su alma que pueden ser, bien potencialidades, bien oscuridades. Se proyecta el bosque con un simbolismo axial que funciona como mediador entre los dos mundos de espacio-tiempo que domina la vida de Alassane, los entornos opuestos de Burkina Faso y el País Vasco. Cuando él entra en este espacio natural se encuentra perdido, exhausto y desesperado (literalmente y simbólicamente) en su intento de deshacerse de las oposiciones que ha encontrado. En el bosque Alassane encuentra un nuevo camino, un lugar gigantesco y frondoso donde debe rescatar a su prole, y declarar su destino con un compromiso hacia ideas modernas.

Estos significados del bosque como una imagen literaria del espacio de diáspora son poderosos para el contexto subsahariano: el proceso del retorno saca a luz, en este caso, el conflicto interior del inmigrante que tiene que escoger entre unos valores de la tradición y unos valores de la modernidad. Alassane se pierde en el bosque, está en un camino desconocido que le deja incapaz de resolver un conflicto en su cultura aborígen; sin embargo, cuando Alassane se esfuerza por continuar su búsqueda en el enorme bosque y finalmente encuentra a su hija, él se convierte en un héroe de ideas progresistas en el Occidente. La narrativa confirma una transformación emocional y cultural del sujeto subsahariano que ha vivido en España: el rescate físico de Bintou es también un cambio moral para Alassane que se ha distanciado del pensamiento tradicional sobre género. De manera simbólica, Oke quiso mostrar que el hombre subsahariano es capaz de asumir valores occidentales cuando se trata de proteger el futuro de su propia genealogía. Esta interpretación favorece a Alassane ante un público que denuncia la ablación; es decir, esta representación del inmigrante masculino que desobedece las normas culturales autóctonas se transforma en un hombre civilizado a través de un camino «natural» en un bosque.

5.16 La diáspora como modelo multicultural en *La causa de Kripan*

Quizá otra curiosidad para el espectador de *La causa de Kripan*, es el apoyo colectivo de todo un pueblo vasco para Alassane y su hija. ¿Realmente ha llegado la multiculturalidad a España? ¿Qué hace que esa gente rural se movilice detrás de este protagonista subsahariano? El cineasta sugiere una solidaridad emergente de todo este pueblo a favor de un vecino inmigrante subsahariano. Para los que duden que exista tal posibilidad de unificar a todo un pueblo, la propuesta de Avtar Brah explica que cada situación de la diáspora es diferente. Posiblemente hay mucho más que decir sobre estas identidades autóctonas que pertenecen a Kripan y no evaluar exclusivamente las construcciones de una comunidad diáspora. Aunque no haya respuestas inmediatas que expliquen la actitud positiva del pueblo español, cierto es que el largometraje y, por extensión la visión de Oke, tiene asumido que Kripan desea ser una comunidad multicultural.

Sin embargo, esa desviación que cuestiona la interpretación de lo multicultural es el proceso de la diáspora contemporánea. El peso de la responsabilidad recae en los espectadores, que deben cuestionar el papel asignado a las diversas culturas y reflexionar sobre la presencia de los inmigrantes subsaharianos. Según Brah, todas las clasificaciones son cuestionables en los espacios que inscriben diáspora (1996: 209). Este espacio es una intersección de fronteras simbólicas donde todos los sujetos reconcilian sus identidades plurales:

Yuxtapuesto, controvertido, proclamado, o desautorizado; donde lo permitido y lo prohibido se comunican a perpetuidad, y donde lo aceptado y lo transgresor se mezclan imperceptiblemente incluso cuando estas formas sincréticas puedan ser negadas en nombre de la pureza y tradición (mi traducción).²⁸¹

Lo que Brah cuestiona es la identidad híbrida como una solución cultural entre el Uno y el Otro. Esta autora propone que no todas las identidades culturales son accesibles a todos los participantes de la diáspora. Recuerda Brah que el discurso dominante señala reacciones en contra de la práctica cultural de la diáspora. R.

²⁸¹ Cita original: « juxtaposed, contested, proclaimed, or disavowed; where the permitted and the prohibited perpetually interrogate, and where the accepted and the transgressive imperceptibly mingle even while these syncretic forms may be disclaimed in the name of purity and tradition (Brah 1996: 208)».

Radhakrishnan sostiene en su obra *Diasporic Mediations: Between Home and Location* (1996) que la hibridez puede resultar contraria a las experiencias vividas por muchos inmigrantes de la diáspora: El empleo de ciertas palabras simbólicas como «diversidad cultural», «plurirracial», y «multicultural» expone diferencias culturales, religiosas u otros modos de valores propios. Se puede deducir que la diversidad cultural aprecia un entorno tolerante entre el Uno y el Otro, una coexistencia de todo tipo de prácticas culturales.

Sin embargo, también es posible interpretar estos conceptos como un velo que oculta ideas políticamente correctas. Parece que en la realidad vivida, términos como «multicultural» exponen ficciones convencionales. No desvelan las desigualdades sociales, económicas y políticas en las vidas diarias de los inmigrantes. Por ejemplo, las obras de *Descongélate* y *El próximo Oriente* son una celebración de la sociedad posmoderna en España sin entrar a la interioridad emocional de los vecinos inmigrantes, evitando cualquier lado difícil de sus vidas diarias.

Homi K. Bhabha critica los modelos de la diversidad cultural en su capítulo «The Commitment to Theory» o «El compromiso con la teoría» en *The Location of Culture* (1994). Explica que estos conceptos que se acercan a la multiculturalidad son altamente engañosos. En otras palabras, la diversidad cultural exige una coexistencia bondadosa entre todos los sujetos incorporados en la sociedad. Homi K. Bhabha rechaza esta diversidad particular. Dice que es una impresión falsa de culturas íntegras. El análisis de Bhabha propone lo contrario de esta mezcla artificial, y señala que sería mejor si vivimos con unas fronteras porosas entre las distintas culturas ya que muchos pueblos entrecruzan estas supuestas fronteras simbólicas.

Bhabha aplica este término de la diferencia cultural con mucho cuidado. Sólo da a conocer que la interacción cultural demuestra un acto político, que «sólo surge en los límites significativos de culturas, donde los significados y valores son (mal) interpretados o los signos son malversados (mi traducción)».²⁸² Le importa cómo distinguimos esa diferencia ya que considera la cultura un concepto interactivo. Supone que hay una continuidad en la cultura que se recompone a través de varias fuentes posibles. Por ejemplo en *La causa de Kripan*, Alassane pide la ayuda de la ONG, AFRO, para su retorno a Burkina Faso. No obstante esta ONG se dedica a las

²⁸² Cita original: «cultural interaction emerges only at the signficatory boundaries of cultures, where meanings and values are (mis)read or signs are misappropriated (Bhabha 1994: 34)».

necesidades de incorporación de inmigrantes en España. Conceder ayuda financiera para que un inmigrante vuelva a su país no era parte de la visión original. Esta transformación de sus servicios muestra un instante de la dinámica que ha propuesto Paul Gilroy como una continuidad variable de apoyar la red del Atlántico negro.

Así que no sorprende que la experiencia de diáspora sea lo que Bhabha podría considerar una promoción de la hibridez histórica de la condición poscolonial. Sostiene que sujetos desubicados en Occidente necesitan encontrar grupos heterogéneos. Cuando se encuentran separados de la gente autóctona en la sociedad de acogida sin descubrir un intercambio cultural en su vida diaria hay una necesidad de reevaluar sus relaciones entre las culturas presenciales. Bhabha propone el diálogo inter-activo entre todos los grupos sociales para realizar una experiencia multicultural. Quizá el pensamiento de Bhabha y la narración de Oke son utópicos; sin embargo, la construcción de nuevas comunidades que incorporen inmigrantes subsaharianos puede realizarse. Es posible crear cierto nivel de solidaridad precisamente porque todos los agentes sociales se hacen conscientes de la diversidad.

La narración en *La causa de Kripan* propone este tipo de solidaridad. En las últimas secuencias con los vecinos de Kripan, ellos contribuyen con donaciones monetarias durante un juego de pelota vasca para Alassane. Quieren recaudar fondos con el propósito de comprar un billete de vuelta a España para este protagonista subsahariano. Esta trama de la acción desvela que un intercambio cultural es posible. Otras imágenes en la película realizan escenas cotidianas donde Alassane está tomando un café en el bar de Iker o Alassane compartiendo una cena en casa de Iker y su familia. Esta aceptación del inmigrante subsahariano en la propia casa del Uno para comer juntos es lo que se interpreta en esta cinta como una práctica multicultural.²⁸³

La película de Oke demuestra el argumento de Bhabha que permite a Iker entender el punto de partida de la otredad subsahariana. No hace falta que Iker conozca los motivos de la emigración del protagonista burkinés. El único conocimiento de Burkina Faso que muestra Iker es cuando saca un mapa de los países del continente africano; particularmente, este personaje español quiere educar a sus vecinos sobre la ubicación geográfica de Burkina Faso cuando organizan el evento para recaudar fondos. En realidad, Iker desconoce las dimensiones íntegras de la cultura burkinesa a pesar de sus intenciones benevolentes hacia Alassane.

²⁸³ Véase mi foto imagen número 44 en el anexo.

La otredad subsahariana que nos presenta Oke ocurre bajo condiciones ahistóricas. La solidaridad cultural entre el Uno (Iker) y el Otro (Alassane) está en armonía. Esa perfección social entre estos dos amigos en la sociedad española se sitúa «a contracorriente de la construcción discursiva medieval y colonial (Cornejo Parriego 2007: 182)». Para algunos críticos puede ser sorprendente que Oke evite señalar una xenofobia histórica en España. Rosalía Cornejo-Parriego recuerda que la memoria colectiva de España también está caracterizada por episodios como «las expulsiones de base racial y religiosa de la Reconquista (ibíd)». Curiosamente, en la nueva realidad de Oke los vecinos españoles del pueblo ayudan a Alassane sin prejuicios raciales ni religiosos. En este sentido, tanto a Bhabha como a Oke les interesa señalar el proceso de diálogo cultural como un elemento estabilizador. Prefieren una armonía cultural para toda la sociedad receptora mientras ambos intelectuales no saben resolver, en términos prácticos, qué hacer con la falsedad multicultural presente en muchas comunidades.

6. Conclusiones

Esta investigación lleva a cabo una reflexión sobre ciertas tendencias culturales en el cine español sobre la inmigración subsahariana. Afirma Elisa Costa Villaverde que un análisis de la filmografía española «desde una perspectiva cultural es pertinente y necesario en la medida que el cine como medio de comunicación contribuye a las transformaciones en los patrones de códigos y valores socioculturales (2009: 72)». Para elaborar las conclusiones sobre mi análisis del tratamiento del Uno y el Otro, me gustaría resumir algunas tendencias clave en el proceso discursivo de la representación del inmigrante subsahariano en las cuatro obras de Omer Oke, Gerardo Olivares y Juan Laguna. En el desarrollo de mi trabajo he querido centrarme en cuestiones culturales específicas relacionadas con tres temas que pretendo resumir en esta conclusión: en primer lugar, la construcción plural de una identidad española; en segundo lugar, una renovación de los lugares de enunciación en el cine español y, por último, un análisis de la representación de las mujeres inmigrantes subsaharianas teniendo en cuenta determinadas condiciones en las que se encuentran. En mi opinión, estos tres temas aportan un entendimiento significativo en la interpretación semiótica de muchos participantes del diálogo sobre la inmigración en España: lugar, palabra, y género dominan las recientes narrativas del cine español trabajadas en esta tesis, símbolos culturales de una hibridez nueva en esta sociedad ibérica transformada por los flujos migratorios.

Teniendo en cuenta las cuatro obras analizadas en este trabajo sobre la otredad subsahariana en el cine español, mi intención radica en demostrar que no basta con actualizar conocimientos culturales, sino que se debe ampliar la perspectiva con las aportaciones hechas desde la Crítica Poscolonial y los Estudios culturales cuando se trata de la otredad no europea. Inspirados por Oke, Olivares y Laguna, podríamos renovar la misión de adecuar la manera en que enseñamos la desconocida otredad subsahariana y repensar ciertas estrategias del aprendizaje multicultural.

El caso español es muy interesante porque la inmigración se considera aún, en muchos casos, un fenómeno insólito visto, además, desde una parcialidad que percibe la inmigración en España como flujos procedentes principalmente de tierras africanas, y que reconoce con dificultad su condición histórica como sujeto colonial. Por este

motivo, en el presente trabajo el objetivo más importante ha sido el de intentar trazar un mapa que diera cuenta de qué ocurre en el cine español contemporáneo con la representación del inmigrante subsahariano, objetivo para el cual hablaremos de una ideología de «ser español», de espacios de enunciación y, en definitiva, del significado de ser hombres y mujeres en el mundo. El punto de inflexión es que estos tres realizadores se acercan al Otro, con sus propias características y su contexto cultural ajeno, con el objetivo de que, tras este acercamiento, deje de resultarnos extraño. Proyectan una representación de la otredad subsahariana que busca dotar a los espectadores con una serie de competencias interculturales que los habiliten para interpretar al Otro.

A pesar de una cierta «africanización» en las artes y literaturas, el poder del discurso semiótico en la actualidad española ha concedido pocas referencias de calidad a los flujos migratorios. No existen muchas secuencias fílmicas en el cine español que utilicen la voz propia del colectivo subsahariano. Recopilando algunas características desde la perspectiva de la literatura española sobre la inmigración, Marco Kunz ha señalado que falta mucho para representar a la otredad subsahariana en su totalidad:

Los escritores españoles que se ocupan seriamente del tema lo hacen sobre todo por un compromiso humanitario y por solidaridad, pero, desde el punto de vista estético, los resultados suelen decepcionar. Más que la vida de los inmigrantes les interesan sus tentativas frustradas de llegar a España y de asentarse en el país. Para la mayoría de estos autores, la inmigración es un tema, un problema, un motivo o un pretexto, pero no una experiencia profunda, no una vivencia personal. Todavía no existe en España una verdadera literatura de inmigrantes, si exceptuamos unos rarísimos ejemplos (...) (2002: 135).

Esta tendencia a una representación parcial se extiende al terreno del cine español contemporáneo y, en este trabajo, ha sido una referencia para diferenciar el esfuerzo que suponen estos cuatro ejemplos de ficción-documental. Las obras aquí seleccionadas se distinguen por su tratamiento del mundo vivido por los inmigrantes subsaharianos sin asumir una victimización de estos sujetos por el mero hecho de pertenecer a cierta otredad. En este sentido, a pesar de una taquilla comercial decepcionante, *Querida Bamako*, *14 kilómetros*, *Princesa de África* y *La causa de Kripan* aportan valiosas herramientas interpretativas que ayudan al espectador a entender las transformaciones culturales en España. Esta cinematografía deja claro que las culturas subsaharianas son las grandes desconocidas cuando, en realidad y debido a la inmigración, están tan cerca; Oke, Olivares y Laguna reinterpretan la «africanización» del cine migratorio con una perspectiva deconstructiva de la otredad.

Lamentablemente, en el cine que se lleva a cabo en España, se analiza la identidad cultural del Otro subsahariano sin entrar en el carácter poscolonial de estos sujetos. En el caso de los trabajos analizados de Armendáriz, Uribe, Gutiérrez, Taberna, etc., la atención que concitan no se debe a que recojan y transmitan esta condición poscolonial sino a haber sido capaces, a través de sus películas, de ahondar en determinados temas que dan forma a la inmigración en el imaginario español. En el caso de las narrativas fílmicas de Oke, Olivares y Laguna, a pesar de no tratar tampoco de modo explícito esta condición poscolonial, se abren espacios poco conocidos donde los inmigrantes subsaharianos hablan con voz propia. Las películas de estos realizadores, a través de los testimonios de sus protagonistas, presentan estos viajes fronterizos como un motor transformador de la sociedad española e incorporan la ficción-documental como estrategia para renovar identidades culturales, impulsar voces enunciativas y poner de manifiesto algunas condiciones alarmantes para el sexo femenino.

Estas cuatro obras por sí mismas no son suficientes para llegar a un análisis completo de la representación del inmigrante subsahariano en el cine. Para realizar una adecuada contextualización y una amplia interpretación del sujeto inmigrante subsahariano en el cine español, han sido una referencia en este trabajo las aportaciones, tanto anglosajonas como españolas, derivadas de los Estudios Culturales y de los Estudios Poscoloniales, ampliamente desarrollados en las instituciones académicas norteamericanas.

Según Santos Zunzunegui, la mejor lección que uno puede aprender de la erudición anglosajona en sus análisis de las producciones españolas cinematográficas es un llamamiento hacia una auto-reflexión sobre la industria del cine español. Explica Zunzunegui que existe:

(...) la necesidad de volver a repensar la noción de contexto de estudio. No para caer en una hueca reivindicación de la necesidad de situar el cine español sobre el fondo de nuestra historia cultural, sino para estudiar la manera concreta en la que cada film reescribe, modifica y expande la única herencia capaz de asegurar el mantenimiento de una voz propia al margen tanto del esperanto multinacional como del insípido *europudding* propugnado por los burócratas de esa entelequia cultural llamada Europa (1999: 477).

Como bien expresa Barry Jordan, el empleo en los últimos años de «lo español» o «Spanishness» se está reciclando rápidamente, mientras «al mismo tiempo, cada vez es más difícil distinguir lo que es español de lo que no; de hecho, la búsqueda de signos de una supuesta identidad española pre-existente estable (...) es bastante difícil de

alcanzar (mi traducción)».²⁸⁴ Es decir, es en cierto sentido cuestionable que el tipo de cine migratorio evaluado en este trabajo a través de las cuatro películas de Oke, Olivares y Laguna pueda ser calificado como un ejemplo de cine español en su totalidad. En mi opinión, el estudio de ciertas fuentes literarias y culturales, habitualmente dentro de esa línea imprescindible de la aproximación poscolonial, requiere también del espíritu transdisciplinar de los Estudios Culturales: las historias de estas vidas subsaharianas se convierten en objeto de un análisis que aporta, por un lado, interpretaciones subjetivas del imaginario social alimentado por la aventura migratoria tan a menudo olvidada en la investigación académica (Rosana Guber 2004: 61); por otro, la utilización del relato biográfico como un punto de vista propio para el acercamiento a los problemas sociales (Pujadas 2000: 132). Ambas aportaciones pueden verse ejemplificadas en las películas analizadas en esta investigación.

El personaje del inmigrante no europeo que Oke, Olivares y Laguna proyectan en la gran pantalla muestra un protagonista subsahariano alternativo, que no se corresponde con el que vemos bajo la perspectiva de las buenas intenciones de los realizadores españoles, ese «buenísmo» recurrente que se centra en las duras circunstancias vitales de los inmigrantes, sacrificados por ciertas injusticias del sistema social en España.

Frente a la críticas que puedan hacerse sobre las películas aquí analizadas, *Querida Bamako*, *14 kilómetros*, *Princesa de África* y *La causa de Kripan* se han valorado en esta investigación como narraciones innovadoras y como ensayos de voces enunciativas de la otredad habitualmente poco escuchadas. La innovación prometedora de estas películas abre una línea de comunicación desconocida en el cine español, aunque también podría criticárseles que no señalen que la inmigración hacia España no es prioritariamente «africana» ni que no hay razón para interpretarla como una tendencia «alarmante» inherente. Tampoco desarrollan una explicación teórica sobre los flujos migratorios como un fenómeno recurrente a lo largo de la historia de la humanidad. Como explica María Jesús Criado, los desplazamientos entre las fronteras estatales son paradigmas de viajes nada excepcionales, no como siguen pensando hoy en día muchos habitantes de Occidente:

²⁸⁴ Cita original: «At the same time, it is becoming increasingly difficult to distinguish what is Spanish from what is not; indeed, the search for signs of a putative, pre-existing stable Spanish identity (...) is rather elusive (B. Jordan 2000: 76)».

La significación y perspectivas del fenómeno migratorio presente requiere de una profunda reflexión que supere su consideración de *anomalía*, lo asuma como un rasgo propio del sistema global, interdependiente de los otros rasgos, e incorpore el *derecho a la movilidad*, que debe ser, no sólo regulado, también, y como previo, respetado. (...) Ello sienta las bases del modelo social que se está conformando, acorde con el carácter – híbrido, itinerante, transfronterizo y mestizo – que singulariza nuestro tiempo (2001: 429).

Los directores de las cuatro producciones seleccionadas realizan una propuesta de diálogo sobre esta realidad actual centrándose en el contexto subsahariano y, a pesar de no desarrollar una explicación teórica, como ya hemos señalado, sí asumen la normalización del desplazamiento mundial entre fronteras estatales como un hecho incuestionable. Es decir, estos tres realizadores prácticamente identifican a sus protagonistas subsaharianos, que se lanzan a la aventura migratoria hacia España, con cualquier otro viajero transnacional del mundo. Reclaman así que estos subsaharianos, que también participan en el proceso de retorno a su país originario, forman parte de un esquema perpetuo del desplazamiento universal. Además, sugieren que la inmigración no es una ocurrencia aislada en el tiempo, sino un proceso continuado, quizá inagotable, entre las estructuras estatales de Europa y las tierras africanas.

El enfoque cualitativo utilizado en de esta investigación ha resultado enormemente clarificador si se analiza de forma transversal, desde diferentes áreas de estudio: Literatura, Cine, Historia, Ciencia política y Teorías feministas. Estos campos de análisis han acuñado una serie de conceptos sobre los que existe una importante literatura en los Estudios Culturales y en algunas Teorías Poscoloniales que coinciden con las preocupaciones fundamentales de estos realizadores no consagrados a la hora de representar al inmigrante subsahariano en el cine español. Resulta curioso, casi irónico, que, a pesar de que los Estudios Poscoloniales promueven un diálogo intercultural, en realidad el acceso público al cine migratorio está lleno de limitaciones: el pensamiento intelectual ha avanzado hacia un profundo entendimiento en muchas de sus instituciones y en sus publicaciones de élite, pero la disponibilidad en España de películas que traten este tema sigue siendo escasa. Por ejemplo, el acceso a las salas de proyección y la distribución de DVD son muy limitados o, en el caso de *La causa de Kripan*, la disponibilidad en DVD es inexistente.

Si hablamos del aspecto comercial, la película de Oke, *Querida Bamako*, fue distribuida en algunas salas de cine en Madrid, Barcelona y Bilbao. Según la página oficial del Ministerio de Cultura, 2.202 espectadores acudieron a verla y recaudó

10.872,05 euros.²⁸⁵ Se trata de una cantidad menor que la conseguida por *14 kilómetros*, la producción de Olivares, que recaudó 212.794,65 euros y fue distribuida en un mayor número de salas de cine en España, donde oficialmente fue vista por 37.837 espectadores.²⁸⁶ *Princesa de África*, de Laguna, obtuvo una recaudación de 4.024,50 euros en las salas comerciales, con 1.153 espectadores. La segunda película de Oke, *La causa de Kripan* tuvo una distribución limitada de una a dos semanas en las salas de cine y no hay cifras sobre la suma total recaudada ni el número de espectadores. En el momento de la redacción de este trabajo ni siquiera se ha distribuido aún para su venta al público en DVD en las tiendas comerciales, aunque Oke sigue proyectando su película en algunos centros culturales, clases universitarias y festivales de cine internacionales, algunos de ellos en países subsaharianos. A pesar de haber contado con una distribución nacional menos prestigiosa y con pocas ventas, hecho que no concuerda con la acogida positiva obtenida en los eventos internacionales, las producciones de Oke, Olivares y Laguna interpelan al Otro de una manera educativa, proponiendo un dialogo cultural necesario.

6.1 Distintas definiciones de cultura plural en el cine español

Este trabajo académico ha intentado demostrar que las cuatro películas analizadas contribuyen a la construcción cultural de una españolidad contemporánea. Estas narraciones fílmicas abordan una existencia pluricultural en la sociedad española hasta ahora casi desconocida. Por este motivo, me gustaría resumir aquí una de las tres interpretaciones destacadas del trabajo presente: el cuestionamiento de una definición cerrada de la identidad

Estos cineastas muestran la construcción de una identidad fronteriza que llega a transformar el significado cultural de España. Mientras que el discurso nacional ha asumido otras dimensiones del sentido plural de «ser español», estas obras recién estrenadas surgen precisamente en el siglo XXI, en pleno auge de distintos paradigmas

²⁸⁵ Base de datos de películas calificadas, Ministerio de Cultura del Gobierno español.

²⁸⁶ *Ibíd*

de globalización. La aparición de la UE como un fenómeno transnacional es uno de ellos, mientras que otro hace referencia a las estrategias económicas y neoliberales de otros grandes poderes, como son el Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional. Un tercer paradigma que esquivo un discurso nacionalista son las comunidades de micro-identidades que luchan en contra de los efectos de estas tendencias globales y que abogan por un reconocimiento particular de su realidad local o regional.

Los trabajos de Oke, Olivares y Laguna encajan en una reivindicación académica bien conocida cuando se trata la apertura de las fronteras nacionales: un acercamiento horizontal. En estas obras, la representación de la identidad del Uno y el Otro se amplía considerablemente con características denegadas anteriormente en el cine español. Esto supone una opción diferente a la visión vertical de las narrativas que tienen lugar dentro de las fronteras del Estado. Esta visión vertical limita las construcciones culturales del Uno español y del Otro subsahariano y la propia construcción de nación. Según J. E. Monterde, «cuando los horizontes nacionales son insuficientes, el emigrante dirige sus ojos hacia el mundo exterior, en este caso hacia aquellos países cuyo nivel de desarrollo requiere abundante mano de obra (2008: 29)». Oke, Olivares y Laguna presentan un cine migratorio que se acerca a las redes sociales de los inmigrantes subsaharianos, a la diáspora africana que permite trascender las fronteras y a la creación de nuevos conceptos de espacio-tiempo.

Estas nuevas narrativas con inmigrantes subsaharianos también implican otras diferencias que distancian a sus directores de los proyectos cinematográficos anteriores, en los que se asumía una definición cerrada de cine nacional. En primer lugar, el cine nacional centra su narrativa en un contenido cultural para el mercado local, difícil de exportar a las salas de cine comercial fuera de sus fronteras. En obras como *Descongélate* y *El próximo Oriente*, el escenario de Lavapiés es atractivo como vecindario de acogida del Otro, pero el guion se centra en la representación del ciudadano español como alguien ya integrado con el inmigrante. No se estimula realmente la curiosidad hacia el Otro, sino que se busca entretener a los espectadores autóctonos, de manera que, estas películas españolas que intentan representar a la inmigración, a veces no aciertan en el objetivo de romper barreras culturales entre el Uno y el Otro. En segundo lugar, en obras como *Las cartas de Alou*, *Poniente* y *Extranjeras* se proyecta la imagen de España como una nación uniforme cuando se

contrapone a la inmigración clandestina no europea. El inmigrante suele ser considerado fundamentalmente como alguien no perteneciente a España.

Las películas de Oke, Olivares y Laguna se desvían de ciertas tendencias habituales del cine español sobre la inmigración y reinterpretan la llegada del inmigrante subsahariano, rompiendo con la perspectiva convencional ante la otredad. Sus obras contrastan con películas anteriores, ya que trabajan con dinámicas sociales, políticas y culturales desde un espacio marginal donde falta la infraestructura privilegiada del poder central. Estos directores incorporan al sujeto colonizado como protagonista, prescindiendo de su condición histórica y transformándolo simplemente en un inmigrante subsahariano. Proponen otro tipo de textos cinematográficos cuya relectura muestra los espacios fronterizos como centro de sus narrativas. Esta tendencia es lo que Rosalía Cornejo-Parriego defiende como una aproximación contemporánea: «No sólo entablan un diálogo con la cultura española, sino también con nacionalidades desterritorializadas o cuyo territorio no ha sido tradicionalmente el español y que, sin embargo, ahora se encuentran aquí [en España] (2007: 31)».

En oposición a películas anteriores, en las que la interacción del Otro con la cultura española se limita a los confines de las fronteras estatales, las narraciones de Oke, Olivares y Laguna se desarrollan deliberadamente fuera del territorio geográfico español, en una selección de entornos de antiguas colonias europeas ubicadas en tierras africanas, para romper con el lastre que supone la manera tradicional de representación de los inmigrantes. La fijación de la narración de Oke, Olivares y Laguna en el presente más inmediato de dichos lugares subsaharianos es una posición ostensiblemente diferencial a la del cine español posfranquista que se ha interesado por «la reconciliación con la expresión del pasado (Costa Villaverde 2010: 83)».

Cuando se ha tratado la inmigración en películas anteriores a las de los directores que nos ocupan, ha sido también con la intención de crear una historia más elaborada. Obras como *Las cartas de Alou*, *Bwana* y *Poniente*, por ejemplo, se han centrado, de manera justificada pero limitada, en los episodios más traumáticos de la inmigración no europea. Estos directores, en su intento por abordar temas socioculturales en el cine, han logrado «abandonar las formas del cine políticamente comprometido de la época de la transición (ibíd)». Por este motivo, ciertos académicos como Zunzunegui han identificado que el cine español contemporáneo cabe bajo un ejercicio fílmico donde el imaginario de los realizadores se divide entre una tradición cultural ortodoxa y una vanguardista que él llama «extraterritorialidad»:

[Un cine] que mezcla armoniosamente la vanguardia con lo popular (...) La noción aquí empleada de *vanguardia* no puede ni debe confundirse con la tradicional apelación a las vanguardias históricas. Por el contrario debe tomarse semejante denominación como un *cluster*, como una manera de dar amparo (...) a la conjunción bajo su cobertura de autores y films adscribibles a posiciones tan diferenciadas como las que se reclaman de la experimentación más ortodoxa hasta el radicalismo militante pasando por ese ‘documentalismo’ fronterizo practicado que supone en nuestro pacato cinema (...). Desde este punto de vista es mejor agrupar a todos estos *raros* bajo el paraguas de la menos comprometedora denominación de *extraterritorialidad*, justamente en la medida en que sus trabajos se ubican todos ellos (pero de muy diversas maneras) en los *márgenes* de un sistema de representación cuyas bases cuestionan (2002: 22-23).

Lo que diferencia el cine de Oke, Olivares y Laguna es que, al renunciar al estudio de un pasado excesivamente condicionante, liberan el discurso nacional de la necesidad de justificar el significado de «ser español». Sus obras son novedosas porque no se someten al imperativo fatalista de la continuidad lineal de la temporalidad que aparece en muchas obras de los años noventa y principios del nuevo siglo. Estos tres cineastas logran la renovación de un discurso lastrado por los resentimientos colectivos ante los inmigrantes no europeos recién llegados. No es que su cine niegue la existencia de la dificultad de la acogida del sujeto subsahariano ni su participación en la historia actual de España. Lo considera más bien *sous rature*, ubicado parentéticamente, y de ese modo asumen la libertad cinematográfica de interpretar la presencia subsahariana en la sociedad española a través de una mirada desde el margen.

El estilo de ficción-documental es el formato preferido en estas cuatro películas evaluadas que asumen una aproximación literaria y cultural distinta hacia uno de los temas más urgentes de la sociedad española: ¿cómo reabrir productivamente el diálogo con el pasado cultural sobre el proceso migratorio, desde una perspectiva autocrítica y a la vez inclusiva, que eluda la división infranqueable entre las dos Españas y trate la cultura nacional como un corpus móvil y diverso en el que no se establezcan exclusiones del sujeto subsahariano? Cornejo-Parriego plantea algunas ideas para este reto:

Se deduce que los distintos nacionalismos que componen el Estado español han de redefinirse desde su «multiposicionalidad» y su identidad colectiva «intersticial», deben incorporar la negritud, negritud que remite, a su vez, a otras identidades fronterizas, con el convencimiento de que se trata de «inventar» y compartir recursos materiales y simbólicos. No de disolver las diferencias, sino de volverlas combinables (2007: 35).

Este reto del que habla Cornejo-Parriego no atañe solo al contexto de España, sino que es algo que han afrontado otros países europeos. Acogiéndonos al pensamiento de Etienne Balibar acerca de la interpretación del concepto de

ciudadanía, podemos subrayar la dificultad de encasillar ciertas definiciones como «ser español» o «cine español» en el contexto europeo contemporáneo. Etienne Balibar quiere evitar la carga sentimental del concepto de comunidad que se percibe en la idea de una nación perpetua, inamovible, y también prefiere evitar el funcionalismo de una idea moderna de la nación. Insiste en la separación entre la ciudadanía y la nación mientras cuestiona el empleo de conceptos como «comunidad». Balibar desafía también las teorías dominantes que definen la idea de nación y afirma que la experiencia fronteriza estatal, tomando como ejemplo los países de la UE, es en realidad borrosa. (2004: 12-23). Sin embargo, los lazos que los sujetos subsaharianos representan entre sus lugares de origen, antiguas colonias en tierras africanas, y las sociedades receptoras en Europa, crean significados alternativos a ese sentido de comunidad. Es evidente que las cuatro producciones aquí analizadas, registradas con el sello del Ministerio de Cultura como cine español, no pueden ser englobadas en esta idea rígida de nación.

El cine de estos tres directores aborda temas que lo relacionan con el llamado cine de realismo social. Sus obras, en este sentido, presentan determinadas características muy semejantes a ciertas claves presentes en el cine español que he evaluado en el tercer capítulo de este trabajo: un cine que abandona la expresión hacia el pasado y que recurre a temas socioculturales de hoy en día como la inmigración, entre otras la subsahariana. El espectador descubre que los espacios lejanos, casi olvidados, de las obras de Oke, Laguna y Olivares ofrecen una alternativa a la discusión sobre nación e identidad: una renovación de la otredad como sujeto de la diáspora africana. *Querida Bamako*, *14 kilómetros*, *Princesa de África* y *La causa de Kripan* suponen una oportunidad para constatar la reinención de la sociedad española y la relación que se da dentro de ella entre el Uno y el Otro. Los personajes de estas producciones fílmicas ilustran la amistad, un gran sentido del compañerismo, el miedo y la solidaridad que emergen en el espacio de la diáspora. Este espacio horizontal, que incorpora una visibilidad del margen, es incompatible con cualquier ideología rígida de identidad nacional producida desde el punto de vista de la metrópolis española. Estas narrativas de ficción-documental tratan el proceso de diáspora, que genera una red de inmigrantes cuya presencia produce la mezcla cultural actual; en consecuencia, estas narraciones sobre la diversidad cultural eliminan todo tipo de nacionalismos cerrados. Es decir, las relaciones entre los migrantes subsaharianos son las que definen el espacio, sin la necesidad de tener fronteras geográficas. Estas narrativas cinematográficas describen un

panorama horizontal, una transición de un lugar a otro, para que el espectador pueda entender los cambios que ocurren en las vidas implicadas en los flujos migratorios. Curiosamente, las ideas de centralismo están disminuyendo rápidamente en gran parte del cine migratorio, a medida que la diáspora africana, reflejada en las obras aquí analizadas, dispersa los lugares de enunciación y pone de relieve la transformación de la sociedad. Lo que no ha disminuido es la fuerza comercial de la industria del cine migratorio, bajo una etiqueta de cine nacional. Estas cuatro obras han empleado las estructuras de un sistema capitalista a nivel mundial para representar un cine español. Estos cineastas no se han desviado de las rutas convencionales de producción y distribución.

El colapso simbólico de las fronteras geográficas en estas cuatro obras ha dado lugar a una pregunta: ¿dónde encaja el concepto de nación en estas narraciones sobre la diáspora africana? Dentro de la industria cinematográfica de España se puede encontrar la respuesta en la organización cultural. Estas cuatro cintas han sido invitadas a participar en algunos certámenes prestigiosos de cine, tanto a nivel nacional como internacional, que valoran la representación de la otredad y no siempre aprecian obras que traten la idea de nación como algo monolítico. Los premios otorgados en estos festivales de cine a Oke, Olivares y Laguna representan un gesto simbólico de reconocimiento al valor que estas películas tienen como interpretación cultural de los espacios que ocupan el Uno y el Otro; particularmente, estos festivales de cine de San Sebastián, Valladolid, Tarifa, etcétera, ponen de manifiesto un paradigma que es local-global y que sobrepasa el concepto de nación en su evaluación crítica de dichas narraciones fílmicas. Janet Harbord, en su libro *Film Cultures* (2002) explica que el concepto de nación conlleva otro significado actualmente en comparación con la organización de estos certámenes en el pasado:

Si la emergencia de los festivales estaba vinculada históricamente con un proyecto de reconstrucción nacional, y, de forma más amplia, europea, ¿desaparece la nación con el auge de la circulación global de los medios de comunicación y el control empresarial de esas infraestructuras? (mi traducción).²⁸⁷

Este argumento sugiere que muchas industrias fílmicas de Occidente están definidas por una etiqueta de globalización y, efectivamente, prefieren esquivar la

²⁸⁷ Cita original: «If the emergence of festivals historically was closely aligned to a project of national, and more broadly European, redevelopment, does the nation disappear with the rise of the global circulation of media and a corporate control of infrastructure? (Harbord 2002: 72)».

representación explícita de una nación. No obstante, las películas españolas siguen siendo un producto cultural significativo para representar la idea de nación. De hecho, el Ministerio de Cultura sigue apoyando proyectos fílmicos con una financiación estatal que llevan el sello de cine español. Por ejemplo, las dos obras de Oke han recibido fondos gubernamentales y él fue invitado a participar en varios festivales de cine como el Festival de Cine de San Sebastián u otros que, a su vez, crean un espacio que atrae la atención hacia este tipo de producciones pequeñas. La visibilidad que han recibido estas cuatro películas en los festivales de cine ha ayudado a que sus cineastas pudieran encontrar una vía comercial, con el respaldo de la crítica, en las salas de cine españolas.

Para Oke, cómo presentar su trabajo al público español ha sido toda una lección. Cualquier intento de narrar historias subsaharianas en el cine español tendrá que enfrentarse a las políticas gubernamentales, a sus factores económicos y al glamour de los festivales de cine. No se puede obviar la importancia de este proceso si uno piensa promocionar su obra. Esto significa que la distribución internacional y la participación en los festivales anuales de cine funcionan como fuentes de promoción para las cintas españolas que tengan un objetivo comercial: son una representación de producto español y al mismo tiempo refuerzan una imagen de España como país culturalmente relevante en sus producciones cinematográficas. Asumimos que estas cuatro obras contribuyen positivamente a lo que significa ser español en el contexto de su pertenencia a la Unión Europea. A pesar de que no ha sido evaluado como tema en este trabajo, Harbord explica que los festivales de cine desarrollan un papel comercial que está conectado a la idea de nación:

En este contexto, el festival sigue siendo un escaparate fundamental para el capital simbólico de la nación; la especificidad local está contextualizada por esta infraestructura más amplia de la subvención y la elaboración de políticas, permaneciendo conectada a la nación (mi traducción).²⁸⁸

No cabe duda de que la clasificación de películas como cine nacional es, en principio, una tarea compleja. La industria cinematográfica emplea la categoría de cine nacional cuando parece conveniente para distribuir sus productos en el comercio internacional. Además, los distintos integrantes de dicha industria se entrecruzan en varias áreas de cooperación. Harbord explica que el cine como producto u obra nacional

²⁸⁸ Cita original: «Within this context, the festival remains a crucial showcase for the symbolic capital of the nation; the local specificity is contextualized by this broader infrastructure of subsidy and policy framing, remaining connected to the nation (Harbord 2002: 72)».

puede ser engañoso, ya que «El cine no vuela libremente por encima de las fronteras nacionales, sino que adquiere parte de su valor y significado a partir de su origen percibido y de los caminos por los que circula (mi traducción)».²⁸⁹

En este contexto, se entiende que las imágenes proyectadas en el cine sirven como vehículo de representación artística, pero tienen poco que ver con una obra nacional. En la narrativa de *Querida Bamako*, por ejemplo, aparece el espacio fuera de España del Monte de Gurugú que crea una distancia entre los ciudadanos marroquíes y los sujetos subsaharianos, señalando diferencias entre la otredad africana; es decir, se diferencia lo africano en dos colectivos frente a la perspectiva española. El concepto de nacionalidad se deshace con la fragmentación de una idea exclusiva ante unas fronteras simbólicas, se rompe con esta hibridez fluida que habita el paisaje del Monte de Gurugú. Oke abre nuevas líneas de entendimiento hacia micro-identidades de la otredad - de clase, de género, políticas y generacionales — sin que haga falta abrir las fronteras geográficas.

Sin duda la aparición de estas cuatro nuevas obras contribuye a que actualmente se pueda hablar sobre un cine español de cierta renovación cultural que supone «una significativa y enriquecedora normalización de la representación de la figura del inmigrante (A. Elena 2010: 211)». Así, el cine español más reciente avanza hacia la construcción de una identidad española/europea que es aún más plural. Se trata en definitiva de superar la tendencia al buenismo ante las dificultades del inmigrante, de superar un esquema popular y hacerlo avanzar hacia un proceso eurocéntrico de modernización y de identificación de la naturaleza ambigua que supone la condición poscolonial presente ahora en España. Las obras de Oke, Olivares y Laguna son una prueba más de las mutaciones culturales en las relaciones multidimensionales de las redes sociales, en las que están implicados, inevitablemente, los propios realizadores, guionistas u otros artistas intelectuales.

Durante el período en el que se llevó a cabo esta investigación no se percibió que los pocos espectadores de estas películas asumieran una actitud crítico-reflexiva. Es decir, no se generaron críticas hacia las políticas de inmigración en España. Tampoco estos cineastas han criticado a las autoridades españolas en sus obras; curiosamente, asumen que el inmigrante no siempre tiene un lugar en España y aceptan la posibilidad

²⁸⁹ Cita original: «film does not float freely above national borders, but attains part of its value and meaning from its perceived origin and the paths of circulation (Harbord 2002: 73)».

del retorno del subsahariano a su país de origen. Por ejemplo, en *Querida Bamako*, la última secuencia insinúa el deseo de Moussa, mirando la foto de su familia, de volver a verles algún día. Todavía permanece la idea de la posibilidad del retorno, que implica una responsabilidad mínima por parte del recién llegado hacia la sociedad de acogida, y una lealtad hacia los familiares que se quedaron en el extranjero. En *Princesa de África*, el retorno del protagonista masculino supone un viaje habitual y continuo entre España y Senegal. El hombre subsahariano vive entre dos mundos distintos y no hay manifestación en las películas de que deba cumplir todos los compromisos adquiridos en una sociedad u otra. En el caso de *14 kilómetros*, el retorno puede ser forzado, como demuestra el personaje que inicia el viaje por segunda vez, después de haber sido deportado desde la frontera argelina. Es decir, las obras de Oke, Olivares y Laguna asumen que los flujos migratorios pueden ser reversibles en la medida en que pueden ser una experiencia cualitativa para explicar la transformación cultural de las sociedades. J. E. Monterde resume que la vuelta al origen ofrece una narrativa con varias oportunidades fílmicas:

Dejando de lado el retorno forzoso de la deportación, los motivos para el retorno del inmigrante a su tierra pueden ser de diverso tipo: cumplir un designio de partida que entendía la emigración como un lapsus de tiempo determinado; reunirse con la familia que quedó en el solar patrio; aportar al país propio aquellos conocimientos adquiridos en el extranjero para su mayor desarrollo; satisfacer la nostalgia (2008: 215).

Aunque Ángeles González Sinde, Ministra de Cultura del segundo mandato de José Luis Rodríguez Zapatero, defiende los beneficios generales de la gran pantalla española, que permite acometer una crítica social ausente en el cine comercial por ejemplo de Hollywood, no parece claro que esta crítica se transfiera a las obras de los directores aquí analizados. Es decir, dichos cineastas, por una parte, no logran persuadir a su público de que el Otro clandestino, sujeto activo de la temida invasión, de la «barbarie», merezca ser reconocido; por otra parte, no llevan a cabo una dura crítica social de la respuesta del Estado español ante el fenómeno migratorio. Además, el hecho de que estas obras no fueran éxitos comerciales parece indicar que el tema de la inmigración subsahariana, ya sea un retrato duro o endulzado, no incita el interés del imaginario español en la actualidad. Parece que todavía existen ciertas limitaciones a la hora de que el público español tome conciencia de los inminentes cambios causados por los flujos migratorios y reconozca la transformación cultural de su propia sociedad. Es decir, no hay evidencia que cualifique el impacto social y político de las obras de Oke, Olivares y Laguna. Los espectadores, en el peor de los casos, ni siquiera se dan cuenta

de que la representación del inmigrante subsahariano en estas cuatro obras tiene que ver, también, con ellos y con lo que significa ser español.

Otra tendencia analizada en este trabajo es la visibilidad que estos directores dan al hombre africano como protagonista. Parece que hay mucha similitud en sus cintas con la corriente histórica de la «negritud». Para entender el contexto de las representaciones subsaharianas en estas cuatro películas, hay que evaluar hasta qué punto tuvo impacto cultural la estrategia literaria de la negritud, corriente que tuvo su origen dentro del espacio franco parlante de las colonias europeas. Por ejemplo, los personajes de las películas analizadas proceden de estos territorios que ahora son antiguas colonias francesas y, en el caso de *Princesa de África*, el escenario cultural está directamente ligado a Senegal. En concreto, algunas imágenes decorativas de la vida rural empleadas en *Querida Bamako* y *14 kilómetros* recuerdan a tiempos pre-coloniales en tierras africanas y responden a la estética de una vida primitiva que representa la experiencia subsahariana en términos estereotipados respecto a las tradiciones culturales antiguas que se asocian con la negritud. Sin embargo, estos cineastas muestran que sus protagonistas desafían estas tradiciones ancestrales e inician un viaje hacia un mundo donde rige la modernidad. Considera Lluís Álvarez que:

Sí, es posible que las formas de vida étnico-tradicionales de los pueblos llamados otrora “primitivos” sean ahora ante todo una parte más de la agenda protectora y promotora de las respectivas instancias e instituciones dedicadas a la política cultural. Pero tal cuestión, de hecho, resulta ser al mismo tiempo índice del fenómeno de fondo en que consiste la “estetización”. Por eso ocurre que al mismo ritmo con el que la ciencia antropológica ordena, acumula y custodia su inmenso legado se produce la reactivación del aprecio, de los usos y de la re-significación en definitiva de los objetos de las acciones de las culturas tradicionales (2010: 45).

En el caso de *Princesa de África* y *La causa de Kripan*, se consideran tradiciones como la poligamia y la ablación que forman parte de las vidas de muchos subsaharianos sin caer en los tópicos de la vida primitiva que exaltaba la corriente de la negritud. Estas películas muestran espacios nuevos y testimonios actuales donde se permiten preguntas sobre los cambios deseados hoy en día en los lugares de origen. Distintas cuestiones de identidad y su nexos con ciertas tradiciones están presentes en estas películas como cuestiones sociales que afectan a muchos inmigrantes subsaharianos, pero no demuestran automáticamente una preferencia por proyectar imágenes ligadas a la corriente histórica de la negritud, sino más bien una imagen sintética de normalización. Se repite una tendencia con el sujeto africano que se puede observar en el arte autóctono de ese continente diverso, según L. Álvarez: «Una imagen

normalizada de ciudadano muchos de cuyos rasgos de indumento y estilo fueron tomados expresamente del repertorio étnico africano (2010: 45)».

Dicha normalización no significa que haya una interpretación política sobre el pasado colonial en las cuatro obras de esta investigación. Si consideramos las producciones de otros realizadores, hay cierta tendencia a hacer una representación inofensiva del sujeto africano. En la práctica, la industria cinematográfica, a través de varias co-producciones europeo-africanas, prefiere mostrar una narración sobre África que no incomode al público occidental. Por ejemplo, A. Elena advierte que hay ciertas ideas esenciales culturales adscritas a la experiencia africana: películas donde los cineastas, tanto de territorios europeos como africanos, recurren a

Límpidas imágenes de una realidad que se quiere tradicional (naturalmente presentada en un contexto rural), fábulas intemporales desprovistas *prima facie* de toda dimensión sociopolítica y servidas por una estética accesible y, desde luego, alejadas de toda veleidad vanguardista, estas películas fueron inmediatamente adoptadas como modelo de cine africano por los habituales patrocinadores europeos del mismo (1999:177).

Narraciones que siguen esta línea de representación han sido premiadas en muchos festivales, a pesar de la imagen estereotipada que perpetúan sobre la otredad en la gran pantalla. Este tipo de obras son recibidas calurosamente por gran parte de la industria cinematográfica y del público occidental, que elogia a estos realizadores procedentes de países africanos como representantes culturales adecuados de una vanguardia tersa, según constata A. Elena (ibíd).

Esta tendencia se repite en el cine español con los cineastas que tratan el tema de la inmigración. Concretamente, los premios obtenidos en los diferentes festivales de cine por *Querida Bamako*, *14 kilómetros*, *Princesa de África* y *La causa de Kripan* hacen pensar que sus narrativas resultan muy favorecidas por el «predominio en las mismas de un humanismo de corte occidental y un individualismo que rehúya la consideración de los más acuciantes problemas sociales, políticos y económicos del África contemporánea (A. Elena 1999: 177)». Por ejemplo, estas cuatro películas tienen como objetivo, entre otros, que el público español conozca mejor diferentes puntos de conflicto entre la tradición y la modernidad. Es posible que la voz enunciativa que otorgan al sujeto subsahariano estos cineastas sea, en realidad, una expresión atenazada en un esquema poscolonial. Además se pone de relieve también la tensión histórica y literaria recurrente en muchos escritores que han intentado representar identidades poscoloniales del continente africano. Por este motivo, la artificialidad por la que se critica a estas producciones se debe a que recuerdan al esencialismo que caracteriza

tanto a la corriente de la negritud; No obstante, a pesar de cierto maniqueísmo, con su empleo del formato de ficción-documental y de los testimonios donde aparecen los propios inmigrantes ante la cámara, estos directores introducen cierta dignidad hasta entonces no vista en obras anteriores del cine español.

Las obras cinematográficas de Oke, Olivares y Laguna proporcionan cierta información cultural muy próxima a ideas trabajadas desde las Humanidades. *Querida Bamako* es una producción española que se enfrenta también a los mismos retos que otras producciones del cine español sobre el Otro. Por un lado, impresiona la utilización de protagonistas que relatan frente a la cámara una experiencia personal en la que arriesgan sus vidas. Por otro lado, decepciona que su narrativa de ficción resulte algo artificial, en comparación con estos testimonios sobre los trastornos vividos. Por ejemplo, la representación del amor entre Justin y Kadhy, y el amor paternal de Moussa hacia su familia es una manera por parte de la película de endulzar la realidad del inmigrante con cierto sentimentalismo exagerado. Considerando el sufrimiento de los protagonistas presentes en los testimonios es una lástima que no se transmita esta emoción de la misma manera en las interpretaciones de Moussa, Justin y Kadhy.

Otro aspecto que podríamos criticar es el empleo del espacio de Lavapiés como lugar emblemático de una multiculturalidad asumida pero carente todavía de una evaluación crítica. En el caso de *Querida Bamako*, dicho barrio madrileño sirve como una utopía para los sujetos procedentes del mundo poscolonial. Lavapiés es utilizado por Oke como el destino final de Justin y Kadhy, donde encuentran un espacio para establecerse como una pareja feliz. Se emplea el amor romántico de nuevo en el cine español para proyectar una imagen tópica de la ciudad. La película confirma que Lavapiés funciona como un símbolo cultural que representa la estética del imaginario español respecto a los inmigrantes. Sin embargo, la falta de secuencias que muestren una interacción con personajes españoles en el barrio evita un diálogo imprescindible sobre la integración: estos protagonistas solamente simbolizan la promesa de un comienzo nuevo en la sociedad de acogida. En el caso de *14 kilómetros*, el director no se detiene mucho en la llegada de los inmigrantes porque asume que el público español ya está familiarizado con las situaciones de acogida.

Esa falta de análisis de la integración del Uno y el Otro desde la perspectiva del inmigrante subsahariano es una de las claves de las películas españolas ya comentadas en el capítulo tres de esta investigación: *Las cartas de Alou*, *Bwana*, *Descongélate*, *El próximo Oriente*, *Poniente* y *Extranjeras*. La presencia del buenismo en estas películas

dirigidas por cineastas españoles podría ser otro aspecto a criticar. Frente a dicho buenismo, que da una falsa idea de convivencia intercultural sin hablar realmente de integración, las narraciones de Oke, Olivares y Laguna apuntan hacia esa diversidad cultural como un valor transformador que puede enriquecer la vida de todos. Estos tres cineastas toman conciencia del potencial que podría llegar a tener la diversidad cultural en el supuesto de actuar unidos, no sólo los inmigrantes subsaharianos como grupo, sino todos los extranjeros con la población española. Frente a este modelo liberal de ciudadanía, que defiende la libertad de los individuos frente al Estado, se propone una «experiencia compartida de participación en la comunidad política (...) una idea de comunidad que se compone de ideales de civismo, fraternidad y concordia (Domínguez 2006: 19)». Esta colectividad de nuevos ciudadanos incita incluso a una nueva forma de vida; es decir, se puede identificar a los inmigrantes subsaharianos como sujetos ejemplo de:

Ciudadanía transnacional o cosmopolita, que está aún por construirse a nivel normativo pero de las que ya existen y crecerán las prácticas de carácter político en un ámbito público transnacional (...) La cuestión central en la ciudadanía transnacional como modelo de soberanía política está en su capacidad de generar en los ciudadanos y residentes permanentes una corresponsabilidad moral y política que genere vínculos sociales fuertes y multidimensionales (Suárez 2005: 43-44).

Esta postura deposita su confianza en un proyecto alternativo de ciudadanía global que también encontramos en la filosofía de Oke, Olivares y Laguna. Se difumina la división entre el aquí y el allá, lo local y lo global, y aparecen nuevos sujetos sociales, como los inmigrantes subsaharianos, para demostrar que un pensamiento transnacional es posible en España.

Sin embargo, desde distintos ámbitos todavía se hace un discurso sobre la inmigración en España con carácter introspectivo, priorizando una actitud pro-europea que se aparta demasiado de los acontecimientos globales que requieren atención cuando se trata precisamente de los pueblos africanos. Antonio Marquina explica que la política hacia el continente africano en Europa se centra en temas que conciernen a los derechos humanos mientras que en países, como la República China, predominan estrategias económicas en el trato con los gobiernos africanos. Sin embargo, estas políticas europeas se limitan, en realidad, a potenciar una mirada humanista y de buenismo pero relegan a un segundo plano el desarrollo económico de los territorios africanos al que podrían contribuir. En las películas de Oke, Olivares y Laguna se refleja esta postura de los países europeos y se ignora en sus narraciones el poder de la República China,

aunque este país asiático ha aumentado su presencia económica de forma estratégica innegable en varios lugares africanos:

La tradicional pretensión europea de ser un actor para el bien o un actor normativo defendiendo los derechos humanos, condicionando las ayudas al progreso e implantación de sistemas democráticos y el respeto a los derechos humanos no podrá mantenerse por mucho tiempo (sigue siendo una prioridad en la asociación África-Unión Europea). África es en este momento un continente en competición. La entrada con fuerza de la República Popular China, en cuya agenda no entra este tipo de consideraciones, y de otros Estados como la India, Rusia y ahora también Japón hará la condicionalidad poco viable. Con ello, el control de las ayudas será mucho más complicado y las limitaciones a la corrupción menos efectiva, dificultando la consecución de objetivos mediante la ayuda exterior (Marquina 2008: 23).

La creciente presencia de China todavía no ha sido medida en el cine español, ni siquiera en obras tan recientes como las de Oke, Olivares y Laguna, a la hora de llevar a cabo una interpretación del sujeto subsahariano. Apenas se ha comentado ni proyectado en la gran pantalla cómo esa influencia china afecta a las estructuras de poder entre los Estados europeos y africanos y al flujo migratorio hacia España. Se prefiere en cambio rodar historias que muestren que el Estado español gestiona políticas favorables a ciertas causas humanitarias para los pueblos africanos. Es decir, el imaginario occidental no es todavía completamente consciente de que otros países ricos no europeos intervienen en el espacio africano.

Es posible que desde las instituciones europeas se evite por razones diplomáticas valorar la presencia de otros poderes en tierras africanas. Desde el sector económico, pocas empresas europeas muestran interés en que su intervención en los países africanos suponga un desarrollo en las infraestructuras y en la calidad de vida de los autóctonos de países africanos. Por este motivo, tenemos que señalar la ausencia de críticas ¿implícitas? en estas películas españolas en las que se roza la superficie histórico-colonial y la presencia de otros poderes mundiales. Por ejemplo, se podría comentar que la estrategia china parece una copia del modelo neocolonial porque extrae los recursos naturales con el propósito de exportarlos a China sin tener en cuenta que la sociedad local también tiene necesidades de desarrollo económico.

Esa falta de reflexión crítica en el cine migratorio reciente sobre este tipo de cambios globales en el siglo XX pone de relieve cierta mentalidad eurocéntrica reiterada que sigue asignando un papel secundario, subordinado, a los distintos pueblos africanos. Muchas producciones españolas han asumido esa hegemonía económica europea sin tener en cuenta los cambios mundiales que afectan al continente africano y, particularmente, evitando las consecuencias que estas grandes inversiones financieras,

por ejemplo de China, suponen para los diversos pueblos africanos y sus economías locales. Es decir, sería necesario tener en cuenta el factor económico no europeo para medir esos modelos culturales de dominación-subordinación que existen ahora entre el Norte y el Sur. Sin embargo, las políticas estratégicas de la Unión Europea siguen incidiendo en expresar su preocupación por las víctimas de la hambruna y mostrando su solidaridad con los que carecen de derechos civiles o de una mayor libertad bajo las dictaduras. Parece que esta imagen de la otredad como víctima, proyectada también en muchas campañas de las ONG que recaudan fondos con fines benéficos destinados a muchas partes de África, implica mayoritariamente que los colectivos africanos solamente requieren de algún tipo de asistencia humanitaria.

6.2 Voces enunciativas en el cine español

En el desarrollo de esta investigación he podido analizar la representación del inmigrante subsahariano en el discurso cinematográfico reciente y he detectado la existencia de una serie de voces enunciativas que controlan y regulan estos discursos como otra conclusión importante. Además, estas voces son diferentes según se trate de la ficción o el documental. Por este motivo, la fragmentación de los puntos de vista en el cine de Oke, Olivares y Laguna ofrece una perspectiva nueva: las voces enunciativas responsables de los relatos de ficción-documental son dinámicas y ambivalentes, en función del lugar discursivo y del género sexual.

Analizando la parte documental de estas películas he podido observar un espacio de enunciación colectivo. En este espacio, el posicionamiento enunciativo hegemónico se articula alrededor de un «nosotros» que es seleccionado por el director, que rige la interpretación del espectador, cognitiva, afectiva y moral. Es un nosotros invisible que no toma un cuerpo físico. Por otro lado, el espectador se encuentra con una serie de posiciones enunciativas subalternas, que son negadas o invisibilizadas en distintos grados, como ha demostrado el pensamiento de Gayatri Spivak: la voz del «nosotras» y del «ellos» y «ellas» no siempre tiene lugar en la cinematografía española.

Aún así, ha sido posible identificar ciertas constantes en la selección de voces enunciativas de *Querida Bamako*, *14 kilómetros*, *Princesa de África* y *La causa de*

Kripan. Particularmente, destacan las observaciones desconocidas de los hombres y las mujeres del continente africano en las secuencias del documental. El desplazamiento de personajes «más allá» de las fronteras españolas obliga a reconocer nuevos lugares donde escuchar los testimonios inéditos para una mayoría española. El cine funciona como un tipo de memoria colectiva de las experiencias migratorias, pero se diferencia mucho en la versión ficticia y en la representación documentada. Ya no vale tener en cuenta solamente la voz española, sino que se deben escuchar las opiniones propias del inmigrante. Es decir, la representación del subsahariano en la sociedad española ya no está condicionada por metáforas del propio realizador, que intenta homogeneizar la experiencia de la otredad, sino que depende mucho más de la memoria individual y colectiva procedente de los flujos migratorios.

Es precisamente esa composición nueva a la hora de representar la otredad lo que destaca en las obras de Oke, Olivares y Laguna, porque ofrece una oportunidad para que hablen los inmigrantes ante la cámara como protagonistas heroicos: los Otros emiten voces enunciativas en la gran pantalla de las salas españolas de cine y llaman la atención sobre la heterogeneidad del inmigrante subsahariano con pleno derecho de ser escuchado. La colección de los testimonios grabados por Oke, por ejemplo, funciona como una representación de un sentido colectivo en su totalidad. Como bien dice Enric Bou: «La tensión entre memoria individual y colectiva es muy aguda en situaciones de exilio y dictadura (...) porque la historia colectiva, la versión oficial de los hechos, está bajo sospecha y en continua reescritura (2004: 75)». En el caso de Oke, se recurre a la memoria del sujeto subsahariano a través de un poema del protagonista ficticio de *Querida Bamako*, Moussa, que nos recuerda que no existen límites que identifiquen las fronteras. Caminando bajo el sol, a pesar de su sed y su cansancio, formula palabras poéticas que fijan el concepto horizontal:

MOUSSA (*OFF*)²⁹⁰

Desde entonces camino, sigo los senderos, los senderos y
las carreteras hasta el horizonte y más allá, hasta el
horizonte y más, y más allá...

La enunciación de los protagonistas también cambia ciertos conceptos culturales como el empleo del término subsahariano para describir a estos sujetos. Hemos utilizado la denominación de subsahariano abundantemente en esta tesis. En términos

²⁹⁰ Urkixo, Joanes (2006) *Querida Bamako: guión de largometraje documental*.

genéricos, cuando nos encontramos con referencias al «África subsahariana» es, sin duda, una forma occidental geopolítica en la que los usuarios de este término repiten una imagen de la desolación, la aridez y la desesperanza de un ambiente desértico que crea una multiforme marginación. Las voces enunciativas de esta «África subsahariana» implican que esto es un concepto anticuado. Se suele emplear esta representación para crear una subordinación cultural de las tierras africanas en el imaginario popular de Occidente. Por ejemplo, en los testimonios empleados en *Querida Bamako*, las caras de inmigrantes hablando frente a mapas geográficos del continente africano son una estrategia fílmica para cuestionar esa configuración internacional del poder, algo que intenta descartar la idea de debilidad de lo subsahariano. Estos cineastas intentan con los testimonios del inmigrante que el público español ya no les ubique en una imaginada periferia de las estructuras globales. Los protagonistas subsaharianos desmienten que su procedencia tenga una extremada apertura geográfica y demuestran que la inmensa mayoría de la gente del continente africano no vive en cualquier lugar cerca del desierto del Sahara, ni siquiera podemos confirmar que sus vidas estén marcadas según este dogma occidental de supuesto aislamiento.

Las películas de Oke, Olivares y Laguna ayudan al público occidental a repensar cuál es el significado del África subsahariana en el siglo actual: reconfiguran el espacio desértico como un lugar destacado de enunciación para sus protagonistas. Los inmigrantes no son objetos callados, sino que aparecen como personajes que saben transformarse, como ha indicado también Bill Ashcroft en su análisis de las sociedades poscoloniales. Se debe prestar atención al uso constante del término «África subsahariana», que se utiliza sin mucho rigor en las informaciones sobre el continente africano en los medios de comunicación. Si uno no presta mucha atención a la experiencia vital de los subsaharianos, a sus posibilidades de cambiar de significado, es fácil pensar que los que proponen dicho término triunfarán a la hora de mantener esta clasificación de subsahariano en el ámbito de la memoria colectiva sin mucha resistencia, insistiendo en proyectarlos como víctimas de clase algo inferior.

Sin embargo,, esta reconfiguración de las voces enunciativas en el cine español reciente no ha sido capaz de explicarnos las estructuras hegemónicas de poder. Por ejemplo, *Querida Bamako* y *14 kilómetros* proyectan a unos migrantes subsaharianos que revelan su mundo interior, sus motivaciones en la vida, sus orígenes y valores culturales; sin embargo, no son capaces de explicar por qué los sujetos subsaharianos no pueden romper el dominio de las fronteras simbólicas entre Estados europeos y

africanos. Los medios de comunicación españoles, por ejemplo, siguen manteniendo su clasificación del inmigrante subsahariano como un sujeto homogéneo. Las películas de Oke, Olivares y Laguna confirman que las relaciones de poder neo-colonial siguen existiendo desde un centro europeo. La visibilidad del protagonista subsahariano puede desafiar las políticas europeas que mantienen las fronteras estatales cerradas, pero no consigue transformar el poder simbólico de los gobiernos occidentales. Desde los centros europeos se continúa la política de intentar controlar la acogida de nuevos residentes en el estado de bienestar europeo. El desplazamiento imparable desde las antiguas colonias del continente africano no garantiza el acceso a todos los servicios sociales ni asegura ayudas de integración.

Los realizadores se centran en estas personas subsaharianas que viven en el margen de la sociedad. Los personajes españoles de *Querida Bamako* y *14 kilómetros* están en un segundo plano y actúan como figurantes en la narrativa, pero mantienen una imagen simbólica imprescindible. En las pocas escenas donde aparecen tienen solamente una o dos frases y representan a las autoridades estatales. En *Querida Bamako*, una funcionaria del Estado, en una intervención mínima, imparte consejos a los recién llegados a las Islas Canarias; Oke le otorga un papel metafórico que deja claro que el poder estatal en España es limitado a la hora de frenar los flujos migratorios. En *14 kilómetros* solo hay un personaje español, un hombre de la Guardia Civil española, pero está callado ante la presencia de los dos inmigrantes. Falta la proyección de un diálogo verbal entre el Uno y el Otro en la secuencia final de la película de Olivares; se interpreta que el silencio impuesto por el director a este representante de la autoridad española revela también cierta impotencia del poder estatal para frenar el desplazamiento clandestino.

En su totalidad, las narrativas de Oke, Olivares y Laguna proponen un papel secundario para el Estado español. Cambian el discurso sobre la inmigración subsahariana, que, según su interpretación, ya no expresa exclusivamente una política oficial sino que expone las voces diversas de los recién llegados. Reconstruyen el discurso con una experiencia de la otredad que se diferencia de la versión oficial proyectada en los medios de comunicación españoles; particularmente, *Querida Bamako*, *14 kilómetros*, *Princesa de África* y *La causa de Kripan* evitan los desacuerdos sociales entre el centro y la periferia del Estado, entre ciudadanos y extranjeros. Prefieren revelar, a través de los testimonios orales de la otredad, que el espacio del margen también crea sus márgenes, a nivel horizontal y no estatal. Consideran que estas

voces del continente africano permiten una postura que valora la hibridez de la sociedad española. Los sonidos nuevos se traducen en ideas necesarias para educar a ese público español que en su mayoría desconoce al otro subsahariano. Los testimonios explican las posibles motivaciones del sujeto subsahariano como participante en viajes fronterizos. R. Cornejo-Parriego reconoce el valor del uso del testimonio porque representa «la necesidad de negociar la identidad sobre la discontinuidad (2007: 31)». Por lo menos los protagonistas de estas obras de Oke, Olivares y Laguna, que llegan desde las antiguas colonias europeas, constituyen una oportunidad de representar al inmigrante subsahariano no sólo como objeto, sino también como sujeto con valores propios.

La representación del Estado español como un país moderno está en segundo plano para estos realizadores. El gobierno tiene en estas proyecciones un papel periférico y una ausencia de voz, aunque se representa como un sistema de organización preferido. La ausencia de violencia hacia la autoridad española implica cierta cautela por parte de estos cineastas. Es decir, el posible cuestionamiento hacia las políticas de inmigración de Oke, Olivares y Laguna parece medido porque mantienen una imagen benevolente del Estado español.

En comparación con los representantes gubernamentales de los Estados africanos, se prefiere al funcionario español por su trato civil hacia el Otro en las obras de Oke y Olivares.²⁹¹ El discurso fílmico de estos cineastas desvía convenientemente cualquier crítica del gobierno español y la dirige hacia el sistema policial de los Estados africanos dando a entender que una mala gestión por parte de los poderes en tierras africanas contribuye a los problemas de la inmigración. Curiosamente, la corrupción de las autoridades marroquíes u otras autoridades africanas aparece incluso de un modo gratuito en *Querida Bamako* y *14 kilómetros*. Cuando hablan estos personajes exhiben una actitud despreciable. El espectador presencia una crueldad donde la otredad es víctima de las autoridades magrebíes y de su falta de respeto por los derechos universales del ser humano. Se puede considerar hasta qué punto esta estrategia de benevolencia permite a las voces enunciativas formular realmente un discurso sin tabúes en las cuatro películas analizadas en este trabajo. Se otorgan muchas palabras a los

²⁹¹ = Laguna no incluye sucuencias con funcionarios españoles ni con autoridades de países africanos. Esta ausencia del documental sugiere que Pap y Marem pueden entrar y salir de España sin problemas aparentes. Así este cineasta parece esquivar cualquier comentario político sobre el Estado español que sea negativo.

protagonistas subsaharianos y pocas a los personajes españoles (en el caso de *14 kilómetros* son casi nulas).

Otra estrategia importante para Oke, Olivares y Laguna es el idioma en que se produce la enunciación. En los casos de *Querida Bamako* y *14 kilómetros* destacan los idiomas europeos en la narración: el francés, el inglés y el español. Esta representación lingüística de los que están al margen de la sociedad española simboliza poco de la realidad vivida por muchos inmigrantes. No obstante, concede cierta autoridad a estos protagonistas migrantes no europeos. El cineasta incita un cambio drástico de percepción para el público español al poner en boca del migrante idiomas europeos. Esta concesión del realizador no siempre tiene un efecto verosímil. Por ejemplo, el protagonista de *Querida Bamako*, que habla español en voz en *off*, revela por un lado una autoridad concedida al otro y por otra parte parece curioso cuando el actor mismo no habla español. Además, en la misma obra de Oke, la presentación de un inmigrante letrado hablando en un idioma que desconoce puede estar demasiado cargado de artificialidad; particularmente, disminuye su autoridad cuando el protagonista explica lo que el espectador puede ver en las imágenes de *Querida Bamako*, lo cual provoca que la narrativa de ficción sea simplista (Aranzubia 2007: 16).

Este trabajo también ha revisado algunas ideas relacionadas con el uso de los idiomas en las cuatro películas respecto a la voz enunciante de los protagonistas subsaharianos. Especialmente, cuando se trata de los subtítulos en español y la traducción (el caso de L. Karabenta) surgen aspectos curiosos.²⁹² La autoridad del protagonista está, en realidad, en manos del traductor español, que puede cambiar la voz del migrante para dar una versión políticamente correcta, por ejemplo.

A pesar de este tipo de detalles, la decisión cultural por parte de la producción fílmica que opta por los idiomas europeos es también una necesidad comercial y una condición legal para que la cinta mantenga una etiqueta de «cine español» en la distribución de sus obras. Además, se debe contemplar que el uso del francés en algunas producciones facilitaba el trabajo de la dirección mientras rodaban en estos lugares africanos donde la lengua franca sigue siendo el francés. Aunque estos tres cineastas nunca han dicho en público que tuvieran el objetivo de ignorar los idiomas

²⁹² =Hay algunos personajes en papeles secundarios de *14 kilómetros* que hablan árabe; en tales casos, se hace referencia específicamente al discurso que realizan estos directores sobre el Otro como protagonistas subsaharianos del continente africano. En el caso de *Princesa de África*, algunos personajes senegaleses hablan el wolof.

autóctonos, su falta de incorporación hace que se mantenga un discurso que prefiere ortogar una mirada occidental sobre la inmigración subsahariana.

El formato de ficción-documental resulta útil para Oke, Olivares y Laguna ya que les ayuda a estructurar un lugar de enunciación eficaz para transmitir los cambios en España. La manera de presentar estos testimonios orales inicia una tendencia alternativa que transforma de forma significativa el imaginario español futuro sobre la inmigración. Javier Hernández Ruiz destaca el valor de este formato especial en las narrativas del cine español contemporáneo:

Ficción documentalizada, ¿documental ficcionalizado? Lo cierto es que se entrecruzan las estrategias de ficción y documental en una fórmula sin parangón en el cine español reciente forzando el estatus del desorientado espectador y dejándole en un inquietante o sugestivo limbo. En esa tierra de nadie es donde se ha desarrollado el apasionante juego de los documentales modernos españoles, que irrumpen con fuerza en la Transición y se proyectan en ese nuevo florecer performativo, reflexivo y ensayístico de finales del siglo XX y comienzos del XXI (2007: 73).

Desde un punto de vista histórico, los testimonios manifiestan una oportunidad para contar el pasado y grabar experiencias a lo largo del tiempo. Oke, Olivares y Laguna se distinguen por su iniciativa de rodar una producción española en territorios aborígenes del sujeto subsahariano con muchos actores extranjeros, formando parte, según Carlos F. Heredero, de una nueva tendencia del cine español:

Por primera vez, y de una forma plenamente consciente, las películas españolas han dado un espacio y palabra a una nueva realidad social propia de los tiempos de globalización, llena de ecos, lenguas y culturas diversas y que conviven (a veces no sin grandes conflictos) con los usos y costumbres españolas (2007: 10-11).

La estrategia cinematográfica que supone el empleo de la ficción-documental en los directores que nos ocupan, les permite adentrarse mejor en la complejidad de la integración de los inmigrantes en España, complejidad que pasaba más desapercibida para el público en las producciones anteriores. La exposición de testimonios marca un hito importante respecto a la enunciación del mundo interior del sujeto subsahariano, convirtiéndose en una herramienta cinematográfica válida para fomentar la curiosidad de los espectadores. También representa una oportunidad para desmitificar la interpretación que se hace de los inmigrantes clandestinos que se han incorporado al territorio español. Los testimonios ponen en duda las creencias monolíticas del espectador sobre la clasificación del inmigrante como «ilegal». El relato que cuentan estos protagonistas sobre sus experiencias, incluso los traumas vividos, demuestra su humanidad. La documentación de la marginalidad vivida por los subsaharianos

contribuye a una mejor comprensión por parte del espectador de las diversas realidades que suelen percibirse con uniformidad por gran parte de la población española. Algo similar ocurrió con la incorporación de testimonios en la narrativa de *Reds*. Su protagonista, Warren Beatty, comentó en el documental *Witness to Reds*: «Todos reescribimos la Historia y la historia que nos rodea para que la vida sea más soportable» (mi traducción).²⁹³ En el caso de Oke, Olivares y Laguna, estos testimonios y, por extensión, las ficciones sobre la migración, reconocen cierta dignidad al transmitir una voz única y propia.

El impacto de estos testimonios que tratan sobre la marginación del recién llegado genera una revisión del discurso sobre la inmigración subsahariana en España: el punto de partida avanza desde una zona de conflicto hacia una de normalización de la otredad subsahariana. En este sentido, propongo que las representaciones de los inmigrantes de *Querida Bamako*, *14 kilómetros*, *Princesa de África* y *La causa de Kripan* reflejan cierta normalidad en la vida social que llevan España y nos permiten asistir como testigos al proceso de hibridez cultural. Solamente Olivares ha preferido transformar su colección de testimonios en un guion de ficción que él mismo ha escrito. El efecto de la obra de Olivares ha sido el mismo que el de las producciones de Oke y Laguna: contribuyen no sólo a una interpretación cultural de una España transformada, sino que también ayudan a que este cambio inevitable se efectúe de forma que no vulnere los valores democráticos de España o las redes capitalistas de los mercados del cine.

²⁹³ Mi transcripción: «We all rewrite history and the history around us in ways that make it more bearable for all of us».

6.3 La condición de las mujeres subsaharianas como estrategia cultural

El tercer y último aspecto en el que quiero incidir en esta conclusión trata sobre la representación de la mujer subsahariana. La imposibilidad de articulación de un «nosotras» obliga a una mención especial sobre ciertas condiciones de las mujeres inmigrantes acogidas en España. Las narrativas de Oke, Olivares y Laguna reconocen la diferencia de género en la representación del inmigrante subsahariano, destacando un discurso público sobre la condición femenina con el objetivo de que el público español reflexione sobre los propios valores culturales en España. Me parece particularmente interesante su estrategia de imaginar una nueva vida para la mujer subsahariana que, según Spivak, siempre ha sido representada desde una posición de silencio y como subalterna. Oke, Olivares y Laguna otorgan un papel protagonista para la mujer subsahariana que muestra una serie de tensiones que, aunque matizadas en su discurso filmográfico, sirven de parámetros comparativos a la hora de definir el diálogo entre el Uno y el Otro. Estos cineastas fomentan la curiosidad sobre la inmigración reciente y toman conciencia de los nuevos retos que afronta el feminismo en España. Sus obras pueden ser interpretadas como un llamamiento al espectador para que se dé cuenta de que la mujer subsahariana es la protagonista desconocida de las noticias sobre la inmigración: esta concienciación debe servir como un motor para la independencia económica, la libertad y sobre todo la autoestima de estos sujetos híbridos en España.

Las diferencias culturales en las relaciones entre el hombre y la mujer responden a una estructura de vida que parece difícil de cambiar. Los directores ilustran las condiciones preocupantes de las mujeres subsaharianas permitiéndonos escucharlas cuando hablan, a veces directamente, ante la cámara. Su situación apremiante en comparación con la de los hombres subsaharianos está incorporada en las narrativas de *Querida Bamako*, *14 kilómetros*, *Princesa de África* y *La causa de Kripan*. Sin embargo, las tradiciones ancestrales que dominan las estructuras sociales de las mujeres son difíciles de cambiar. Por ejemplo, las mujeres pueden denunciar el matrimonio forzado, la prostitución y el tráfico de mujeres, la poligamia, la ablación, pero sus testimonios no se convierten en un motor de cambio cultural en la distribución del poder masculino. En otras palabras, hacerse consciente de las injusticias de género es un

proceso lento y no hay muestras de que la hegemonía cultural de los antepasados, amparada por los gobiernos coloniales, vaya a desaparecer milagrosamente.

En términos generales, Oke, Olivares y Laguna se suman a una característica que parece estar presente en casi todas las narrativas actuales del cine español: dar protagonismo cultural a la mujer. Está muy de moda incluir a estos sujetos fílmicos femeninos que históricamente han sido un objeto subalterno en muchas narrativas. Enrique Pérez Romero, redactor de *Miradas de cine*, sostiene que parece impensable descartar un concepto cultural como es «la mujer»:

El cine [español] se *feminiza* – en cursiva, porque aunque la Real Academia Española reconoce (23.^a edición del diccionario) “masculinizar”, no así el equivalente (...) en correspondencia a esa libertad y a esa feminización, los hombres comienzan a abrir el abanico de sus intereses hacia la mujer, desde nuevas perspectivas. Es un tiempo, por tanto, que, aunque sólo abarca estrictamente desde los años noventa, posee una riqueza inagotable (2010: 14).

Así, vemos que en el imaginario español en el cine sobre la migración de la mujer subsahariana, la autoestima es la base de la nueva identidad, autoestima que, en unas ocasiones, surge de cuestionar sus convicciones íntimas fundadas en lo tradicional y también las de la sociedad transnacional, mientras que en otras, se entiende como un cambio necesario y beneficioso derivado de una condición poscolonial. Este cine español no está producido o escrito por mujeres subsaharianas, sino que consiste en las interpretaciones de realizadores masculinos que se han interesado por la situación apremiante del sujeto subsahariano, tanto masculino como femenino. Puntualmente nos podemos encontrar con textos escritos por mujeres españolas, como es el caso de Sonia Sampayo y la autobiografía que publicó sobre su experiencia personal. Esta expresión femenina sobre la inmigración subsahariana a través de su relato biográfico, uno de los géneros más antiguos de la historia, supone una perspectiva alternativa a la del director. Como explica M. Lagny sobre el empleo cinematográfico de una narrativa biográfica:

Las simpatías de los autores hacia su cineasta hacen que éstos resbalen por la pendiente de la *historia sagrada*; la proximidad entre el *relato biográfico* y el relato de ficción, formalmente muy estrecha, arrastra a veces hacia la pendiente de la biografía *novelada* donde los fantasmas del escritor sustituyen a unas débiles fuentes documentales (...) las biografías exigen no sólo un conocimiento profundo del contexto en el que vive el personaje, sino sobre todo, una metodología que tenga en cuenta los análisis ya propuestos por la sociología o la antropología sobre las relaciones, que no son unívocas, de un individuo (por original que sea) con los grupos en los que tienen lugar su evolución (1997: 152-153).

En comparación con el relato de Sonia Sampayo, más centrado en su percepciones emocionales, Laguna tuvo que «basar su rigor en la sobriedad de los documentos, pero también de una cronología ordenada, en una personalidad coherente y estable, en acciones sin inercia y sin dudas (ibíd: 152)».

En cualquier caso, el mayor peso que registran Oke, Olivares y Laguna es el de la doble dominación a la que se enfrentan sus personajes femeninos; tanto en la ciudad como en el extranjero, el destino de la mujer subsahariana es igualmente excluyente. En el contexto poscolonial, Spivak se preocupa por cómo la mujer es representada como subalterna. A todo ello se suma que los mismos migrantes que han sufrido esos sistemas de dominación y han carecido de una voz propia que todo el mundo escucha reproducen dichos sistemas de dominación con los suyos -al igual que hemos visto en mujeres como la española Sonia Sampayo, que conoce bien los valores feministas pero asume y reproduce el sistema cultural impuesto por el patriarcado senegalés en su vida-, ejerciendo una dominación masculina previa a la que las mujeres pueden sufrir en la ruta hacia la sociedad receptora y en su asentamiento en el destino migratorio.

Sólo en ocasiones las nuevas destrezas que adquieren las mujeres al concienciarse de su situación a través de la experiencia migratoria las transforma en valiosas para el entorno, como hemos visto con Violeta, la protagonista de *14 kilómetros*. Mientras los hombres subsaharianos están representados como sujetos que intentan integrarse en el sector formal de la economía, los personajes femeninos de Oke, Olivares y Laguna se dedican principalmente a ejercer su papel como madres, o al trabajo doméstico, a la economía sumergida de la venta o a la prostitución. Helena Taberna proyecta a las mujeres subsaharianas de su producción *Extranjeras* como víctimas universales del dominio ¿masculino? de varios mundos; ella las retrata como desarraigadas en muchos casos y como víctimas del coste, en ocasiones extremo, de su permanencia en Madrid; se transforman más que en migrantes en exiliadas relegadas a un segundo plano ante la posición ocupada por los hombres inmigrantes. Laguna es el único cineasta de este grupo de artistas que da voz a una migrante joven que se desplaza a España, rechaza una vida nueva en Europa y decide retornar a Senegal. La cuestión del género añade valor cultural porque confirma que las representaciones de la mujer subsahariana son bienvenidas en unas producciones españolas que históricamente han ignorado la diversidad de género en las imágenes del otro.

La visibilidad del sujeto femenino como inmigrante subsahariana crea un espacio alternativo en el cine español; por lo menos, estas narrativas cinematográficas de Oke,

Olivares y Laguna obligan a tener una mayor consideración en futuros estudios de género sobre la otredad. Por el momento, en esta investigación, su presencia nos hace conscientes de que el personaje de la mujer subsahariana no puede ser relegado fácilmente. Su análisis todavía depende muchas veces de intervenciones teóricas anglosajonas sobre la mirada hacia el sujeto femenino, a pesar de que la contribución de la profesora Marta Selva, de las cineastas Icíar Bollaín y Helena Taberna y de otras mujeres españolas ha sido significativa para entender la representación del género en el cine español. Sin embargo, la representación del inmigrante subsahariano atendiendo al criterio de género en las cuatro películas que aquí nos ocupan tampoco es perfecta, tanto en lo que se refiere a las mujeres como en lo que se refiere a los hombres. En *14 kilómetros*, por ejemplo, Bubba, que sueña con ser futbolista profesional en Europa, es un estereotipo que representa al hombre subsahariano como alguien primitivo, valorado fundamentalmente por su fisiología sin que Olivares reflexione sobre este deseo de Bubba como una posible interpretación poscolonial. También personajes como la mujer de Moussa en *Querida Bamako* o la niña Bintou en *La causa Kripan* continúan ofreciendo imágenes estereotipadas de subalternas, ya que sus personajes se mantienen silenciosos.

Estas representaciones en los trabajos de Oke, Olivares y Laguna mantienen claves convencionales de la otredad. Tampoco son innovadoras en el caso de las mujeres, que no parecen mostrar una resistencia propia contra la condición cultural asignada. En *Querida Bamako*, por ejemplo, la narrativa de la parte de ficción sigue siendo una representación de la mujer negra como un cuerpo visible, sin que el cineasta ofrezca un amplio diálogo propio a las mujeres. A pesar de esto, los temas de género en *Querida Bamako* están muy presentes y revelan una realidad actual de la migración supeditada a un sistema paternalista y a un mundo agresivo. En concreto, la unidad familiar es un valor muy deseado por los personajes del guion y es un tema repetido en los testimonios de los inmigrantes entrevistados. La narrativa de *Querida Bamako* hace consciente al público de que la realización del ser humano es completa cuando Justin se reúne con Kadhy y su bebé en el país de acogida. El narrador principal, como representación del hombre negro, se siente plenamente identificado como marido y padre de una familia que ha dejado atrás en Burkina Faso. La última imagen de la película cierra la narrativa de Moussa con una foto en blanco y negro de este modelo de familia. En otras producciones españolas donde aparece la representación de la mujer inmigrante, como *El próximo Oriente* y *Extranjeras*, también se enfatiza el contexto de

una familia tradicional como el espacio que ofrece a la mujer una visibilidad en la gran pantalla. La maternidad y su incorporación a una unidad familiar parecen ser una representación convencional de la mujer subsahariana.

Es también reseñable que la condición subsahariana femenina no deba verse obligatoriamente como liberadora en todos los casos; es la tradición la que se encuentra en el punto de interés de Oke, Olivares y Laguna y la que promueve una evaluación reflexiva. Por ejemplo, *Princesa de África* investiga exhaustivamente las motivaciones de sus protagonistas y presenta unos personajes bien desarrollados, pero al mismo tiempo se desarrolla, una narrativa tópica en su acercamiento a la música y la danza. Según Monterde, algunas narrativas fílmicas que tratan la interacción cultural entre las inmigrantes subsaharianas y el pueblo receptor muestran su diálogo de acercamiento a través del arte; el autor habla de: «La evolución hacia la fusión a través de la música (...). Pero no es indiferente si recordamos la tópica asociación entre negritud y ritmo musical, algo mucho menos asociado a otras culturas como la magrebí (2008: 188)». El viaje de Marem es significativo para romper esta condición estereotipada en la película porque, según Monterde, «las cosas comienzan a cambiar cuando las músicas étnicas dejan de ser un residuo nostálgico para convertirse en una forma de auto-reconocimiento por parte de los jóvenes de segunda generación (ibíd)». Marem, como hija del inmigrante Pap, entiende que la atracción que siente, inspirada por Sampayo, hacia la vida artística en Madrid es insuficiente cuando ella se incorpora a la vida de España

En vez de centrar sus narrativas en las cuestiones que Uno puede no saber del Otro, estos tres cineastas también se han interesado por buscar unos criterios actuales para obtener un conocimiento práctico del Otro; es decir, no suelen mostrar una preocupación por la dimensión histórica del sujeto subsahariano y aceptan el efecto de la globalización como la causa principal de la marginación vivida por muchos en el continente africano, sin considerar el papel de las mujeres en los procesos económicos. Según Frederick Cooper, uno puede considerar una propuesta conveniente que interprete la pobreza mundial a través de una política de cancelación. Él considera en este contexto un «politics of the write-off»:

Un modo explicativo naturaliza la marginalidad de los pobres: en Europa, la capacidad para innovar en ciencia y tecnología, responder con eficacia a los mercados y desarrollar instituciones que sustenten el progreso y la eficiencia han dado lugar a la expansión a largo plazo de los recursos económicos y al bienestar, mientras que en otras partes del mundo las personas carentes de esas habilidades se excluyen (o son excluidos por sus líderes) de la participación en una globalización que es inevitable y beneficiosa (mi traducción).²⁹⁴

Es curioso que la herencia colonial no esté presentada como un tema sustancial, y de manera explícita, en las cuatro películas analizadas. Los tres cineastas evitan referencias relevantes al impacto histórico imperial de los países europeos en muchas zonas de África. Implican que la iniciativa que toman los protagonistas subsaharianos hacia un destino europeo es una consecuencia de tradiciones antiguas o de unas estructuras políticas y económicas frágiles en la actualidad -- una estrategia que «cancela» la participación y la herencia de los regidores coloniales europeos como causantes también de la migración. Se sugiere que los valores del progreso económico, que están tan de moda en la organización europea hoy en día, podrían corregir muchos problemas que escenifican Oke, Olivares y Laguna en los lugares africanos.

Su aproximación cinematográfica asume causas genéricas bajo el lema de la «globalización», que permite a los cineastas reproducir meramente las experiencias actuales que anulan la historia colonial. Posiblemente prefieren asumir esta etiqueta “ahistórica” para sus sujetos protagonistas porque permite condensar el tiempo de rodaje; además, mantener la narrativa en el presente les conviene en términos prácticos porque ya tienen una gran cantidad de testimonios para llenar las dos horas convencionales en una sala de cine. En ningún momento se les ha ocurrido mencionar explícitamente una preocupación por la condición poscolonial de sus protagonistas: quizá repasar los efectos coloniales resulte un recuerdo inconveniente para un público ubicado en un país construido en gran parte por riquezas sustraídas de territorios colonizados; no obstante, como alega Cooper, este tipo de historia implica la imagen

²⁹⁴ Cita original: «One explanatory mode naturalizes the marginality of the poor: in Europe, the ability to innovate in science and technology, to respond effectively to markets, and to develop institutions that sustain progress and efficiency resulted in the long-term expansion of economic resources and welfare, while in other parts of the world people lacking those abilities exclude themselves (or are excluded by their leaders) from participation in a globalization that is both inevitable and beneficial (Cooper 2005: 233)».

pesimista de que «poco se puede hacer “por” la gente, especialmente los africanos, que no lo consiguen (mi traducción)».²⁹⁵

6.4 Observaciones finales

Después de evaluar varias producciones españolas para esta investigación, creo que el cine español puede ser una forma adecuada de conocer otros mundos, otras culturas, otras formas de comunicarnos, de percibir las cosas pero, para ello hay que estar en disposición de evaluar realmente lo que desde esas culturas nos revelan y cómo los directores nos lo cuentan; una disposición para ponernos en otro lugar para aprender a mirar desde él, sin dar nada por sentado o por normativo. Según Monterde, esta aproximación de aprendizaje hacia la historia de la inmigración en el cine revela que: «El impulso de la producción de [este tipo de] filmes radica en su inmediatez, en su afán de participar en una coyuntura concreta y todavía lacerante (2008: 34)». Estas cuatro películas de Oke, Olivares y Laguna empiezan por el respeto y la documentación responsable que requiere esa labor de trasvase y, asumir esto, es parte de la ética de quien rueda narrativas actuales sobre el sujeto subsahariano, que nunca es invisible porque siempre actúa como agente activo.

La aventura migratoria que aparece mitificada en los lugares de origen, alimentada por los medios de comunicación y por los relatos de familiares que viven en sociedades receptoras, se convierte en el eje de la crisis para estos personajes en las películas de Oke, Olivares y Laguna, de donde surge una nueva identidad con una condición poscolonial tras la revisión de sus propias pautas culturales y de las nuevas oportunidades. Para el sociólogo Enrique Gil Calvo, «la identidad es una frágil creencia que varía según las circunstancias, adoptando una indefinida plasticidad (2001:30)». Como hemos observado en esta investigación, el destino migratorio actúa sobre la identidad, colocándola en una encrucijada similar a la de los choques culturales, que se

²⁹⁵ Cita original: «Little can be done “for” people, notably Africans, who are not making it (Cooper 2005: 234)».

resuelven mediante la adaptación, a través del sincretismo y la ambivalencia, o incluso el disimulo, es decir, la resistencia a la aculturación.

Así, en el campo de los Estudios Culturales, el impacto de las nuevas sociedades sobre estos sujetos subsaharianos a caballo entre mundos diversos produce una generación de cineastas rica en matices abonados por las experiencias poscoloniales en un contexto español. Las narraciones de esta investigación se centran en la construcción de personajes que enuncian con una voz destacada y se redefinen ante las situaciones que les confieren sus identidades complejas dentro de la sociedad española. Sus obras son acordes con el contexto transnacional en el que hoy se inscriben muchas culturas subsaharianas, pero también sirven de modelo para el espíritu transcultural necesario en las sociedades de la Unión Europea.

Las cuatro obras de Oke, Olivares y Laguna son un abanico de historias paralelas, entrecruzadas en un diálogo sobre territorios de redefinición del que salen fortalecidas después de sus batallas de superación y de conciencia y del choque inevitable con los mundos económicos, políticos y culturales que todavía perviven mucho después de que sus protagonistas migrantes se hayan transformado en dueños de su destino. Los conceptos poscoloniales explicados por G. Spivak, Edward W. Saïd, Homi K. Bhabha, Paul Gilroy, Avtar Brah y otros utilizados en este trabajo académico nos ayudan a entender que el sujeto colonizado es complejo. Cualquier diálogo entre el Uno y el Otro poscolonial resulta en miradas diversas y obliga a tener una actitud cautelosa en cualquier intento futuro de analizar la representación del inmigrante subsahariano clasificada como verdadera o completa. En otras palabras, las representaciones del inmigrante subsahariano resultan imperfectas precisamente porque son identidades fluidas. Según el tratamiento de Oke, Olivares y Laguna, hay que tener en cuenta los distintos lugares en los que se emiten voces enunciativas para representar al Uno y el Otro.

Para concluir este trabajo consideramos una afirmación contundente del crítico literario Carlos Pujol, hablando de la literatura colonial, que aludía a «esa manía tan occidental de simplificar las cosas para hacernos la ilusión de que las dominamos (1998: 11)». En suma, quien rueda películas sobre la experiencia de migraciones subsaharianas tiene la responsabilidad de darse cuenta de que toda simplificación conlleva consecuencias controvertidas en términos de representación cultural. Es posible y enriquecedor conocer a las otras culturas en sus propios términos, reconsiderar ideas plurales de nación, reivindicar las palabras enunciadas, transformar la condición de las

mujeres subsaharianas y tratar de entender que el mundo puede ser visto de otra forma para así evitar crear fronteras de separación e intolerancia. La diferencia cultural no puede ni tiene por qué ser borrada, pero a través de la proyección cinematográfica puede ser negociada en diversos grados, y en esa negociación mediadora sólo puede dialogar quien está dispuesto a ver esas imágenes.

Bibliografía

- AA.VV. (2010) *África. Objetos y sujetos*. Oviedo: cajAstur.
- Anderson, Benedict (1983) *Imagined Communities*. New York: Verso.
- de Andrés Sanz, Jesús (2007) “Nacionalismos español y lugares de memoria”, En: Carlos Taibo (dir.) *Nacionalismos español: Esencias, memoria e instituciones*. Catarata: Madrid.
- Aguilar, María José (2006) “Inmigración, integración e interculturalidad”. En: Aguilar, M *De la España que emigra a la España que acoge*, Fundación Francisco Largo Caballero; Obra Social de Caja Duero.
- Aguilar-Amat, Anna y Francesc Parcerisas (2004) *El placer de la lectura*. Madrid: Síntesis.
- Aguilar Moreno, José María (2007) *El cine y la metáfora*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- Alberich, Enric (2009) *Películas clave del cine histórico*. Barcelona: Robinbook.
- Aldalur, Martín (2010) *Clandestinos: ¿Qué hay detrás de la inmigración ilegal?* Barcelona: Ediciones B.
- Alonso García, Luis (2003) *Once miradas sobre la crisis y el cine español*. Madrid: Ocho y Medio.
- Álvarez Junco, José (2009) “La Guerra de la Independencia y el surgimiento de España como nación”, En: *Claves de razón práctica*, No. 192, mayo de 2009: pp. 4-13.
- Álvarez, Lluís X. (2010) “Figuras y acciones del arte africano”, En: VV.AA. *África. Objetos y sujetos*. Oviedo: cajAstur.
- Álvarez Martínez, Teresa (2009) “Algunos ejemplos de mitos genesiácos subsaharianos: ¿magia o religión?” En: *Oráfrica*, revista de oralidad africana, No. 5, abril de 2009: pp. 113-130.
- Andrés-Suárez, Irene, Inés D’Ors, Marco Kunz (2002) *La inmigración en la literatura española*. Madrid: Verbum.
- Aranzúbia Cob, Asier (2007) “Querida Bamako/Críticas: Desidias”. *Cahiers du Cinema España*, No. 5 Octubre: p. 16.
- Ardèvol, Elisenda (2009) “El humor y la risa en el cine etnográfico”, En: Elena Oroz y Gonzalo de Pedro Amatria (eds.) *La risa oblicua: Tangentes, paralelismos e intersecciones entre documental y humor*. Madrid: Ocho y Medio.
- Ardèvol, Elisenda (2001) “Dónde está el cine etnográfico en España?”. En: Catalá, Josep María y Jostetxo Cerdán, Casimiro Toreiro (eds.) *Imagen, memoria y fascinación: Notas sobre el documental en España*. Madrid: Ocho y Medio.
- Armes, Roy (1987) *Third World Film Making and the West*. Berkeley: University of California Press.
- Armes, Roy (1975) *Film and Reality: A Historical Survey*. Baltimore: Penguin Books.
- Aróstegui, Julio (2004) *La historia de la vida: sobre la historia del presente*. Madrid: Alianza.

Arroyo González, Juan Carlos (1998) “El Árbol en la Cultura Europea”, En: revista *Identidad y Diversidad* No. 5: Accedido 23 de junio de 2010.
<http://terraepovo.blogia.com/2008/022903-el-arbol-y-el-bosque-significados-y-simbolos-dentro-del-mundo-indoeuropeo.php>

Ashcroft, Bill et al. (eds.) (2006) *The Post-Colonial Reader. Second Edition*. London and New York: Routledge.

Ashcroft, Bill (2001) *Post-Colonial Transformation*. Routledge: London & New York.

Auerbach, Erich (1953) *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Princeton, NJ: Princeton University.

Azpeitia, M. et al. (eds.) (2001) *Piel que habla: viaje a través de los cuerpos femeninos*. Barcelona: Icaria Editorial.

Balibar, Etienne (2004) *We, the People of Europe?: Reflections on Transnational Citizenship*. Princeton: Princeton University Press.

Balibar, Etienne y Immanuel Wallerstein (1991) *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities*. London and New York: Verso.

Ballester, Anna (1995) “La política del doblaje”. *Eutopías 2ª época- Documentos de Trabajos*, No. 94. Valencia: Centro de semiótica y teoría del espectáculo de la Universitat de Valencia y Asociación Vasca de Semiótica.

Ballesteros, Isolina (2007) “Mujer y nación en el cine español de posguerra,” En: Javier Herrera y Cristina Martínez-Carazo (eds.) *Hispanismo y cine*. Madrid: Iberoamericana.

Baker, Mark (2004) “The Netherlands: Dutch Immigration (Part 1). The Death of Multiculturalism”. Radio Free Europe/Radio Liberty,
<http://www.rferl.org/featuresarticle/2004/11/922941ab-4df5-47ef-87da-.1d726d9f1db0.html>.
Accedido 12 de marzo de 2011.

Barker, Chris (2008) *Cultural Studies: Theory and Practice*. London: Sage.

Barker, Martin (1981) *The New Racism: Conservatives and the Ideology of the Tribe*. New York: Junction Books.

Barrios Vicente, Isabel M. (2006) *Cine español para estudiantes de español: las identidades nacionales*. Salamanca: Librería Cervantes.

Barson, Tanya and Peter Gorschluter (eds.) (2010) *Afromodern: Journeys through the Black Atlantic*. Liverpool: Tate.

Barthes, Roland (1957) *Mythologies*. Paris: Editions du Seuil.

Baudrillard, Jean (1995) *Simulacra and Simulation*. Traducción de: Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Bazin, André (1967) *What is cinema?* (2 vol.) Traducción: Hugh Gray. Berkeley: University of California Press.

Becerra Suárez, Carmen y Susana Pérez Pico (2010) "La traducción de la intimidad psíquica a la pantalla," En: José Antonio Pérez Bowie (ed.) *Reestructuras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Beller, Manfred y Joep Leersen (2007) *Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters/a critical survey*. Amsterdam y New York: Rodopi.

Beltrán Moner, Rafael (1991) *Ambientación musical: selección, montaje y sonarización*. Madrid: Instituto Oficial de Radio Television Española.

Ben Jelloun, Tahar (2002) *El Islam explicado a nuestros hijos*. Traducción: Malika Embarek López. Barcelona: RBA.

Bennett, Tony (1998) "Cultural Studies: A reluctant discipline", En: *Cultural Studies*. Vol. 12, No. 4 Special issue: "The Institutionalization of Cultural Studies": pp. 528-545.

Berger, Verena (2007) "Los movimientos migratorios y el miedo al otro en *Poniente* (Chus Gutiérrez, 2002)", En: Burkhard Pohl y Jorg Turschmann (eds.) *Miradas locales: cine español en el cambio del milenio*. Madrid: IberoamericaNo.

Bhabha, Homi (1996) "Cultures In-Between". En: Hall, Stuart and Paul DuGay (eds.). *Questions of Cultural Identity*. London: Sage.

Bhabha, Homi (1994) *The Location of Culture*. London and New York: Routledge.

Bhabha, Homi (1990) *Nation and Narration*. London and New York: Routledge.

Black, Les y John Solomos (2000) *Theories of Race and Racism: A Reader*. London and New York: Routledge.

Bollaín, Iciar (2008) "Una bofetada de realidad", *El País Domingo*, 18 de mayo, p.12.

Bordwell, David, Janet Staiger y Kristin Thompson (1985) *The Classical Hollywood Film Style: Film Style and Promotion until 1960*. New York: Columbia University Press.

Bordwell, David (1996) *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Bordwell, David (1995) *El significado del filme: Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Bou, Enric (2004) "Construcción autobiográfica y exilio: entre la memoria individual y la colectiva," En: *Revista de Occidente*, No. 277: pp. 68-82.

Bou, Enric (1996) "El diario: periferia y literatura," En: *Revista de Occidente*, No.182-183: pp. 121-135.

Bourdieu, Pierre (1992) *La dominación masculina*.

<http://www.udg.mx/laventana/libr3/bourdieu.html#cola>. Accedido 23 de abril de 2010.

Boyd, Andrew (1991) *An Atlas of World Affairs*. London and New York: Routledge.

Boyogueno, Simplicio (2007) "El proceso de construcción de la otredad en *Las voces del Estrecho* y *Las cartas de Alou*", En: Cornejo-Parriego, Rosalía (ed.) *Memoria colonial e inmigración: la negritud en la España posfranquista*. Barcelona: Edicions Bellaterra.

Brah, Avtar (1996) *Cartographies of Diaspora: Contesting Identities*. New York and London: Routledge.

Breur, Toni (2005) “Alemanes de la tercera edad en Canarias”, En: Rodríguez Rodríguez, Vicente et al. (eds.) *La migración de europeos retirados en España*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Butler, Judith (1993) *Bodies That Matter*. London and New York: Routledge.

Calvo Herrera, Concepción (2003) *La empresa de cine en España: producción, distribución, exhibición, financiación, coproducciones y cortometraje*. Madrid: Laberinto.

Calvo Salvador, Adelina (2006) *Mujeres en la periferia: Algunos debates sobre género y exclusión social*. Barcelona: Icaria.

Cami-Vela, María (2005) *Mujeres detrás de la cámara: Entrevistas con cineastas españolas 1990-2004*. Madrid: Ocho y Medio.

Caparrós-Lera, José María (2005) *La pantalla popular: el cine español durante el gobierno de la derecha (1996-2003)*. Madrid: AKAL.

Carbonell i Cortes, Ovidi (1997) *Traducir al otro: Traducción, exotismo, poscolonialismo*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Carby, Hazel (1984) “White Woman Listen!: Black Feminism and the Boundaries of Sisterhood,” En: Centre for Contemporary Cultural Studies (ed.) *The Empire Strikes Back. Race and Racism in 70s Britain*. London: Routledge.

Carrera Suárez, Isabel (2005) “Feminismo y postcolonialismo: estrategias de subversión.” 2005. Accedido 23 de abril de 2010. http://webs.uvigo.es/pmayobre/pc/profesorado_11.htm.

Casetti, Francesco (2010) *Teorías del cine*. 4ª edición. Madrid: Cátedra.

Castro de Paz, José Luis (ed.) (2005) *La nueva memoria: Historia(s) del cine español (1939-2000)*. A Coruña: Vía Láctea Editorial.

Catalá, Josep María (2001) “La crisis de la realidad en el documental español contemporáneo”. En: Catalá, Josep María y Josetxo Cerdán, Casimiro Toreiro (eds.) *Imagen, memoria y fascinación: Notas sobre el documental en España*. Madrid: Ocho y Medio.

Celis, Barbara (2008) “Sueños de danza, música y poligamia”, *El País*, 11 de abril, p. 44.

Chatterjee, Partha (2001) “Whose Imagined Community?” En: Seidman, Steven and Jeffrey C. Alexander (eds.) *The New Social Theory Reader*. New York: Routledge.

Childs, Peter y Patrick Williams (1997) *An introduction to Post-Colonial Theory*. Hertfordshire: Prentice Hall/Harvester Wheatsheaf.

Cohen, Robin (2008) *Global Diasporas – An Introduction*. London and New York: Routledge.

Cohen, Saul Bernard (2009) *Geopolitics: The Geography of International Relations*. New York: Rowman and Littlefield Publishers.

Colectivo IOE (1987) “Los inmigrantes en España”, En: *Documentación Social*. Revista de Estudios Sociales y de Sociología Aplicada. Madrid: Cáritas española.

Comisión Económica para América Latina y el Caribe/CEPAL (2007) *Cohesión social en América Latina y el Caribe: una revisión perentoria de algunas de sus dimensiones*. Santiago de Chile: Naciones Unidas.

Conte Imbert, David (2010) “Espacios discursivos de la inmigración,” En: Iglesias Santos, Montserrat (ed.) *Imágenes del otro: Identidades e inmigración en la literatura y el cine*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Cooper, Frederick (2005) *Colonialism in Question: Theory, Knowledge, History*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Cornejo-Parriego, Rosalía (ed.) (2007) *Memoria colonial e inmigración: la negritud en la España posfranquista*. Barcelona: Edicions Bellaterra.

Cornut-Gentile D’Arcy, Chantal (1999) “Cultural Studies in the Spanish University: Its place, its problems”, en Cornut-Gentile, Chantal (ed.) *Culture & Power. Cultural Confrontations*. Zaragoza: Departamento Filología Inglesa. Universidad de Zaragoza, pp. 5-14.

Costa Villaverde, Elisa (2009) “Literatura extranjera en la filmografía española de los 90: la apropiación del otro como trasvase cultural,” En: Rodríguez Pérez, María Pilar (ed.) *Estudios culturales y de los medios de comunicación*. Bilbao: Universidad de Deusto.

Criado, María Jesús (2001) *La línea quebrada: Historias de vidas de migrantes*. Madrid: Consejo Económico Social.

Cueto, Roberto (2003) *El lenguaje invisible: Entrevistas con compositores del cine español*. Madrid: Festival de Cine de Alcalá de Henares.

Cuevas, Efrén (2005), “Diálogo entre el documental y la vanguardia en clave autobiográfica”. En: Torreiro, Casimiro y Josetxo Cerdán (eds.) *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.

Deleuze, Gilles (1986) *Cinema 1: The Movement Image*. Traducción de: Hugh Tomlinson. London and New York: Continuum Books.

De Francisco, Israel, José Antonio Pales Pedreño y Enrique Pérez Romero (2010) *La mujer en el cine español*. Madrid: Arkadin.

De Santos, Francisco (2010) “La imagen de África en occidente”, En: VV.AA. *África. Objetos y sujetos*. Oviedo: cajAstur.

Diawara, Manthia (2010) “A Conversation with Edouard Glissant aboard the Queen Mary II,” En: Tanya Barson and Peter Gerschluter (eds.) *Afro Modern: Journeys through the Black Atlantic*. Liverpool: Tate Liverpool.

Díaz Cintas, Jorge (2004) “El subtitulado y los avances tecnológicos”. En: Merino Alvarez, Raquel (eds.) *Trasvases culturales: literatura, cine y traducción*. Bilbao: Editorial de la Universidad del País Vasco.

Díaz Narbona, Inmaculada y Asunción Aragón Varo, eds. (2005) *Otras mujeres, otras literaturas*. Madrid: Zanzibar.

Díaz Narbona, Inmaculada, ed. (2002) *Las africanas cuentan*. Cádiz: Universidad de Cádiz.

Dirie, Waris y Cathleen Miller (2009) *Flor del desierto*. Traducción: Cristina Pàges. Madrid: Maeva.

Doane, Mary Ann (1991) *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. London and New York: Routledge.

Domínguez Pérez, Marta (2006) “Identidad, ciudadanía e inmigración en las ciudades en el marco de la globalización”, en J. Encina y M. Montañés (eds.) *Construyendo colectivamente la convivencia en la diversidad*. Sevilla: Universidad Libre para la Construcción Colectiva.

During, Simon (ed.) (2003) *The Cultural Studies Reader*. London and New York: Routledge.

Duró, Miguel (Coord.) (2001) *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra.

Elena, Alberto (2010) *La llamada de África: Estudios sobre el cine colonial español*. Barcelona: Bellaterra.

Elena, Alberto (2007) *La invención del subdesarrollo: cine, tecnología y modernidad*. Valencia: Generalitat Valenciana.

Elena, Alberto (2005) “Representaciones de la inmigración en el cine español: la producción comercial y sus márgenes”. *Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*. No. 49: pp.54-64.

Elena, Alberto (1999) *Los cines periféricos: África, Medio Oriente, India*. Barcelona: Paidós.

Evans, Kristy (2005) “Cybergirls: hello...are you out there?” En: S. Wilson (ed.) *Defending our Dreams: Global Feminist Voices for a New Generation*. London: Zed Books.

Fanon, Frantz (1963) *The Wretched of the Earth*. London: Penguin.

Fecé Gómez, Josep Luis (1999) “El concepto de cine nacional en la era de la comunicación”. En: Los límites de la frontera: La coproducción en el cine español. VII Congreso de la Asociación Española de Historiadores de Cine. Cuadernos de la Academia. No. 5: pp. 181-185.

Feenstra, Pietsie y Hub. Hermans (2008) “La migración del cine español”, En: Pietsie Feenstra y Hub. Hermans (eds.) *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990-2005)*. Amsterdam: Editions Rodopi.

Fouz-Hernández, Santiago y Alfredo Martínez-Expósito (2007) *Live Flesh: The Contemporary Male Body in Spanish Cinema*. London y New York: I.B. Taurus.

Francés, Miquel (2003) *La producción de documentales en la era digital*. Madrid: Cátedra.

Franklin, Sarah y Celia Lury y Jackie Stacey (1991) *Off-centre: Feminism and Cultural Studies*. London: Harper Collins.

Friedländer, Saul (1992) *Probing the Limits of Representation: Nazism and the Final Solution*. Cambridge: Harvard University Press.

Frobenius, Léo (1987) *Histoire de la civilisation africaine*, Traducción: Dr. H. Back and D. Emont. Monaco: Le Rocher.

- Fusi, Juan Pablo (2006) "El nacionalismo en el Siglo XX" En: Revista de Ciencias sociales del Instituto Universitario de Investigación Ortega y Gasset (Número 9) Accedido el 12 de diciembre de 2008. <<http://www.ortegaygasset.edu/circunstancia/numero9/art2.htm>>
- Fusi, Juan Pablo (2002) "Introducción". En: de la Granja, Jose Luis y Santiago de Pablo. *Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Fusi, Juan Pablo (2000) *España: Evolución de la identidad nacional*. Madrid: Temas de Hoy.
- Gallego Díaz, Soledad (2008) España promueve la creación de un fondo de género en la ONU. *El País*, 14 de mayo, p. 23.
- Gallego Díaz, Soledad (2008) "Cooperación de género en África", *El País*, 13 de mayo, p.14.
- Gane, Nicholas (2004) *The Future of Social Theory*. London: Continuum.
- Gates, Louis y Carl Pedersen (1999) *Black Imagination and the Middle Passage*. New York and Oxford: Oxford University Press.
- Gellner, Ernest (1983) *Nations and Nationalisms*. Oxford: Blackwell.
- Giddens, Anthony (1984) *The Constitution of Society*. Berkeley: University of California Press.
- Gil Calvo, Enrique (2001) *Nacidos para cambiar. Cómo construimos nuestras biografías*. Madrid: Santillana.
- Gilroy, Paul (2001) "Postcolonial Melancholia" En: Seidman, Steven and Jeffrey C. Alexander (eds.) *The New Social Theory Reader*. New York: Routledge.
- Gilroy, Paul (1997) "Diaspora and the Detours of Identity" En: Kathryn Woodward (ed.) *Identity and Difference*. London y Thousand Oaks, California: Sage.
- Gilroy, Paul (1993) *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London: Verso.
- Gilroy, Paul (1987) *There Ain't No Black in the Union Jack*. London: Unwin Hyman.
- Giménez Romero, Carlos (2006) "Lavapiés y la inmigración, o la conveniencia de ver el todo y no solo la parte," En: Charlon, Julien (ed.) *Mundolavapiés*. Madrid: Mundolavapiés.net
- Gispert Pellicer, Esther (2008) *Cine, ficción y educación*. Barcelona: Laertes Educación.
- Gledhill, Christine (ed.) (1987) *Home is where the heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London: BFI Publishers.
- Godayol, Pilar (2004) "El sujeto traductor multicultural: Migrantes, subalternas, mestizas", En: Emilio Ortega Arjonilla, Emilio (dir.) *Panorama actual de la investigación en traducción e interpretación*. Granada: Atrio.
- González, M^a Pilar (2006) "La vivienda de los inmigrantes". En: Aguilar, M *De la España que emigra: a la España que acoge*. Madrid: Fundación Francisco Largo Caballero/Obra Social de Caja Duero.
- González Antón, Luis (2007) *España y las Españas: nacionalismos y falsificación de la historia*. Madrid: Alianza.

- González Davies, María (2004) *Multiple voices in the Translation Classroom*. Amsterdam: Benjamins.
- Goytisolo, Juan y Sami Naïr (2001) *El peaje de la vida: Integración o rechazo de la emigración en España*. Madrid: Aguilar.
- Graham, Helen, et al (ed.). (1995) *Spanish Cultural Studies: The Struggle for Modernity*. New York: Oxford University Press.
- Grindon, Leger (1993) "Witness to Hollywood: Oral Testimony and Historical Interpretation in Warren Beatty's *Reds*". *Film History*, No. 5: pp. 85-95.
- Guber, Rosana (2004) *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires: Paidós.
- Gubern, Román (2008) "¿Porqué no gusta el cine español?", *El País*, Tribuna, 2 de febrero.
- Gubern, Román, José Enrique Monterde, Julio Pérez Perucha, Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro (2003) *Historia del cine español*. Barcelona: Lumen.
- Gutiérrez, Chus y Iciar Bollaín (2002) *Poniente: Guión cinematográfico*. Madrid: Ocho y Medio.
- Guyer, Jane (1981) "Household and Community" *African Studies Review* 24, No. 5 2/3: pp. 87-137.
- Hall, Stephen (1992) *Mapping the Next Millenium*. New York: Random House.
- Hall, Stuart y Paul Du Gay (ed.) (1996) *Questions of Cultural Identity*. London: Sage Publications.
- Hall, Stuart (1996) "When Was 'the Post-Colonial'? Thinking at the Limit" En: Chambers, Iain y Lidia Curti (eds.) *The Post-Colonial Question: Common Skies, Divided Horizons*. New York and London: Routledge.
- Hall, Stuart (1992) "The Question of Cultural Identity," En: S. Hall, D. Held and T. McGrew (eds.) *Modernity and its Futures*. Cambridge: Polity Press.
- Handy, Felicity (2001) "Postcolonial Studies in Spain", *Links & Letters*, No. 8: pp. 27-36.
- Harbord, Janet (2002) *Film Cultures*. London: Sage Publications.
- Higson, Andrew (2000) "The Limiting Imagination of National Cinema". En: Hjort, Mette, et al (ed.) *Cinema and Nation*. New York: Routledge.
- Hase, Michiko (2002) "Race in Soccer as a Global Sport", En: Bloom, John y Michael Nevin Willard (eds.) *Sports Matters: Race, Recreation and Culture*. New York and London: New York University Press.
- Heath, Deborah (1994) "The Politics of Appropriateness and Appropriation: Recontextualizing Women's Dance in Urban Senegal," *American Ethnologist*, Vol. 21, No. 1: pp. 88-103.
- Helly, Denise (2002) "Cultural Pluralism: An Overview of the Debate since the 60s", En: *The Global Review of Ethnopolitics Montreal*, Vol. 2, No. 1 (September): pp. 75-96.

Herederó, Carlos F. (2007) 'Miradas con horizontes', En : Burkhard, Pohl y Jorg Tuschmann (eds). *Miradas glocales. Cine español en el cambio del milenio*. Madrid: Iberoamericana.

Hernández Borge, Julio y Domingo L. González Lopo (2009) "La emigración y el cine", En: Julio Hernández Borge y Domingo L. González Lopo (eds.) *La emigración en el cine: diversos enfoques*. Santiago de Compostela: Universidad Santiago de Compostela.

Hernández Ruiz, Javier (2007) "Cine de no ficción español contemporáneo: documental de ensayo, auto-reflexivo y performativo," En: Sanderson, John D. (ed.) *Trazos de ciné español*. Alicante: Universidad de Alicante.

Hernando-Gonzalo, Almudena (2008) "Género y sexo : mujeres, identidad y modernidad," En: Revista Claves de razón de práctica. No. 188: 64-70.

Herrera, Javier y Cristina Martínez-Carazo (eds.) (2007). *Hispanismo y cine*. Madrid: Iberoamericana.

Hjort, Mette, et al (ed.) (2000) *Cinema and Nation*. New York: Routledge.

Hobsbawn, Eric (1990) *Nations and Nationalism since 1780*. Cambridge: Cambridge University Press.

Holgado Fernandez, Isabel (2006) "Mujeres e inmigración. Viajeras que transforman el mundo". En: Calvo Salvador, Adelina y Marta García Lastra y Teresa Susino Rada (eds.) *Mujeres en la periferia: algunos debates sobre género y exclusión social*. Barcelona: Icaria Editorial.

Hooks, Bell (1981). *Ain't I a Woman? Black Women and Feminism*. Londres: Pluto Press.

Hueso Montón, Angel Luis (2009) "Grandes corrientes migratorias y su reflejo cinematográfico", En: Julio Hernández Borge y Domingo L. González Lopo (eds.) *La emigración en el cine: diversos enfoques*. Santiago de Compostela: Universidad Santiago de Compostela.

Huguet, Montserrat (1999) "Historia y ficción cinematográfica" *Cuadernos de Historia Contemporánea*, No. 21: p. 375-389.

Ibarra, Esteban (2011) *La España racista: La lucha en defensa de las víctimas del odio*. Barcelona: Temas de Hoy.

Iglesias Santos, Montserrat (2010) "Representar al otro: Los imaginarios de la inmigración," En: Iglesias Santos, Montserrat (ed.) *Imágenes del otro: Identidad e inmigración en la literatura y el cine*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Iglesias Santos, Montserrat (2008) "Sistemas culturales y nuevo comparatismo" En: *Revista Insula*, No. 733-734.

Iniesta, Ferran (2007) *La frontera ambigua. Tradición y democracia en África*. Barcelona: Bellaterra.

Iranzo Desdad, Ángela (2005) "Aproximación a los conflictos africanos." *Pueblos*. Revista de Información y Debate 18.

- Jabardo Velasco, Mercedes (1999) "Las otras: Mujeres del tercer mundo en España, la otra inmigración femenina," En: Nuño Gómez, Laura (eds.) *Mujeres de lo privado a lo público*. Madrid: Tecnos.
- Jackson, Stevi (1995) "Women and Heterosexual Love: Complicity, Resistance and Change". En: Stacey, Jackie (ed.) *Romance Revisited*. London and New York: New York University Press.
- Jolivet, Anne-Marie (2007) "El «otro» y su representación filmica: hacia nuevos planteamientos nacionales". En: Berthier, N. *Cine, nación y nacionalidades*, Madrid: Casa de Velazquez.
- Juliano, Dolores (2004) *Excluidas y marginales: una aproximación antropológica*. Madrid: Cátedra.
- Kamen, Henry (2006) *Del imperio a la decadencia. Los mitos que forjaron la España moderna*. Madrid: Planeta.
- Kaplan, E. Ann (ed.) (2000) *Feminism and Film*. Oxford: Oxford University Press.
- Kaplan, E. Ann (1997) *Looking for the Other: Feminism, Film and the Imperial Gaze*. London and New York: Routledge.
- Kinder, Marsha (1993) *Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain*. Berkeley: University of California Press.
- Kowalsky, Daniel (2007) "Cine nacional *non grato*", En: Berthier, N. (coord.) *Cine, nación y nacionalidades*. Madrid: Casa de Velazquez.
- Kracauer, Siegfried (1997) *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton: Princeton University Press.
- Kunz, Marco (2003) *Juan Goytisolo: metáforas de la inmigración*. Madrid: Verbum.
- Kunz, Marco (2002) "La inmigración en la literatura española contemporánea: un panorama crítico" En: Andrés-Suarez, Irene (et al.) *La inmigración en la literatura española contemporánea*. Madrid: Verbum.
- Labanyi, Jo y Helen Graham (1995) *Spanish Cultural Studies: The Struggle for Modernity*. New York: Oxford University Press.
- Lagny, Michèle (1997) *Cine e historia: problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona: Bosch Casa Editorial.
- La Parra López, Emilio (1999) "*Rojos*. Radicalismo norteamericano y revolución rusa", En: José Uroz (ed.) *Historia y cine*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Ledo Andión, Margarita (2005) "Vanguardia y pensamiento documental como arte aplicada". En: Torreiro, Casimiro y Josetxo Cerdán (eds.) *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.
- Lindo, Elvira (2005) "Palos de ciego", *El País*, 11 de septiembre.
<http://www.elpais.com/articulo/candelerero/Palos/ciego/elpepusocdmg/20050911elpdmgeca_3/Tes>

López, Antonio (2006) “Nuevas tecnologías, nuevas migraciones, nuevos negocios: locutorios y sociedad red en la España del siglo XXI” en: Aguilar, M. *De la España que emigra: a la España que acoge*. Madrid: Fundación Francisco Largo Caballero/Obra Social de Caja Duero.

López Cotín, Olga (2007) “Desde la mirada oscura: geografías filmicas de la inmigración en España” En: Cornejo-Parriego, R. (ed.) *Memoria colonial e inmigración: la negritud en España posfranquista*. Barcelona: Bellaterra.

López Sala, Ana María (2005) *Inmigrantes y Estados: la respuesta política ante la cuestión migratoria*. Barcelona: Anthropos.

López Zafra, Esther (2008) “Dinámica de estereotipos de género y poder: un estudio transcultural”. *Revista de psicología social*, Vol. 23, Número 2: p. 213-219.

Lorite García, Nicolás (2011) “Como representa la televisión informativa a la inmigración subsahariana y transmite estereotipos negativos,” En: Franco Álvarez, Guillermina y David García Martul (coords.) *Mujer, educación y migraciones en África*. Madrid: Catarata.

Mama, Amina (2008) “Cuestionando la teoría: genero, poder e identidad en el contexto africano”. En: Suarez Navaz, Liliana y Rosalva Aida Hernandez (eds.) *Descolonizando el femenino*. Madrid: Cátedra.

Marías, Javier (2006) “Por qué no vuelven”, *El País Semanal*, 14 de mayo. Recogido 23 de junio de 2010.

http://www.javiermarias.es/blog/2006_05_01_javiermarias_archive.html

Marquina, Antonio (2008) *Flujos migratorios subsaharianos hacia Canarias-Madrid*. Madrid: UNISCI.

Marsh, Steven y Parvati Nair (eds.) (2004) *Gender and Spanish Cinema*. Oxford and New York: Berg.

Martín Alegre, Sara (2001) “Cultural Studies and English departments in Spain: margins and centres”, En: *Links & Letters*, 8, 2001, issue “English Studies in Spain: Aspects of Literature and Culture”: pp. 37-47.

Martin-Márquez, Susan (2007) “De *Cristo negro* a *Cristo hueco*: formulaciones de raza y religión en la Guinea española”, En: Cornejo-Parriego, Rosalía (ed.) *Memoria colonial e inmigración: la negritud en la España posfranquista*. Barcelona: Edicions Bellaterra.

Martín Sánchez, Rita (2009) “Imágenes de la emigración en el cine español”, En: Julio Hernández Borge y Domingo L. González Lopo (eds.) *La emigración en el cine: diversos enfoques*. Santiago de Compostela: Universidad Santiago de Compostela.

Martínez-Carazo, Cristina (2010) “Inmigración en el cine español: El otro es siempre el mismo,” En: Iglesias Santos, Montserrat (ed.) *Imágenes del otro: Identidades e inmigración en la literatura y el cine*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Mezzadra, Sandro et al. (eds.) (2008) *Estudios poscoloniales: ensayos fundamentales*. Madrid: Edición traficantes de sueño.

Mignolo, Walter D. (2003) *Historias locales/diseños globales: Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Ediciones Akal.

- Miller, Christopher L. (1990) *Theories of Africans: Francophone Literature and Anthropology in Africa*. Chicago: University of Chicago Press.
- Minguet Batllori, Joan (2003) “Lo nuestro y lo ajeno: cine, cultura y nacionalidad”. En: Alonso García, Luís (ed.) *Once miradas sobre la crisis y el cine español*. Madrid: Ocho y Medio.
- Mitry, Jean (2000) *Semiotics and the Analysis of Film*. Bloomington: Indiana University Press.
- Mohanty, Chandra Talpade (1993) “Under Western Eyes: Feminist scholarship and colonial discourses”. En: Williams, Patrick y Laura Chrisman (eds.), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. A Reader*. Hertfordshire: Prentice Hall/Harvester Wheatsheaf.
- Molina Gavilán, Yolanda y Di Salvo, Thomas (2001) “Policing Spanish/European Borders: Xenophobia and Racism in Contemporary Spanish Cinema” *Ciberletras*, No. 5, Accedido 12 de mayo de 2008. www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v05.html
- Monegal, Antonio (2002) “Aporias of the War Story” *Journal of Spanish Cultural Studies*, Vol. 3, No. 1: pp. 29-41.
- Monterde, José Enrique (2008) *El sueño de Europa: cine y migraciones desde el sur*. Madrid: Ocho y Medio.
- Monterde, José Enrique (2007) “Miradas hacia el cine español contemporáneo”, En: Burkhard Pohl y Jorg Turschmann (eds.) *Miradas globales: cine español en el cambio del milenio*. Madrid: IberoamericaNo.
- Monterde, José Enrique (2005) “Continuismo y disidencia (1951-1962)”. En: Gubern, Román, et al. (ed.). *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.
- Monterde, José Enrique (2001) “Realidad, realismo y documental en el cine español”. En: Catalá, Josep María y Josetxo Cerdán, Casimiro Toreiro (eds.) *Imagen, memoria y fascinación: Notas sobre el documental en España*. Madrid: Ocho y Medio.
- Monterde, José Enrique (1993). *Veinte años de cine español (1973-1992)*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Moore-Gilbert, Bart (1997) *Postcolonial Theory: Contexts, Practices, Politics*. London: Verso.
- Moyano, Eduardo (2005) *La memoria escondida: Emigración y cine*. Madrid: Tabla Rasa.
- Muñoz, Ramón (2010) “Estoy orgullosa de la ley Sinde”. *El País*, 26 de agosto de 2010, p. 23.
- Murphy, David y Patrick Williams (eds.) (2007) *Postcolonial African Cinema: Ten Directors*. Manchester: Manchester University Press.
- Nair, Parvati (2004) “Borderline Men: Gender, Place and Power in Representations of Moroccans in Recent Spanish Cinema”, En: Marsh, Steven y Parvati Nair (eds.) *Gender and Spanish Cinema*. Oxford and New York: Berg.
- Naïr, Sami (2006) *Y vendrán... las migraciones en tiempos hostiles*. Barcelona: Planeta.
- Naïr, Sami (2003) *El imperio frente a la diversidad del mundo*. Barcelona: Areté.
- Naïr, Sami (2002) *Las heridas abiertas: las dos orillas del Mediterráneo: ¿un destino conflictivo?* Madrid: Suma de Letras.

Naïr, Sami (2002) “Cinco ideas falsas sobre la inmigración en España”, *El País Digital*, 16 de mayo.

Naranjo, José (2006) *Cayucos*. Barcelona: Random House Mondadori.

Navarrete, Luis (2009) *La historia contemporánea de España a través del cine español*. Madrid: Editorial Síntesis.

Nichols, Bill (2001) *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

Nichols, Bill (1997) *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Nicholson, Linda (1995), “Interpreting Gender” En: Nicholson L. y Steven Seidman *Social Postmodernism: Beyond Identity Politics*. Cambridge: Cambridge University Press.

Niranjana Tejaswini (2002) “Feminismo y traducción en la India: Contexto(s), política(s), futuro(s)”. Traducción: M. Rosario Martín Ruano y Jesús Torres del Rey. *Debats*, No. 75, *Babel*, invierno 2001-2002. València: Institució Alfons el Magnànim/Diputació de València, p. 49-58.

Novack, Cynthia (1990) *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*. Madison: University of Wisconsin Press.

Oghena, Yolanda (2008) “Transculturalismo e identidad de relación”. *Cuadernos del Mediterráneo*, No.10: p. 366-369.

Oke, Boladji Omer Bertin (2003) “La inmigración en la UE: situación y perspectivas para euskadi”, En: VV.AA. *Inmigración en la UE: Situación y perspectivas para Euskadi*. Bilbao: Consejo Vasco del Movimiento Europeo.

Ortega, María Luisa (2005) “Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación” En: Torreiro, Casimiro y Josetxo Cerdán (eds.) *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.

Oso, Laura (1998) *La migración hacia España de mujeres jefas de hogar*. Madrid: MTAS. Instituto de la Mujer.

Padrón-Fumero, Noemi (2008) “Muerte en las fronteras de la UE”, *El País*, 21 de mayo, p. 37.

Paige, R. Michael, Andrew Gordon, et al. (2003) *Maximizing Study Abroad*. Minneapolis: University of Minnesota.

Palacio, Manuel (2005) “El eslabón perdido. Apuntes para una genealogía del cine documental contemporáneo”. En: Torreiro, Casimiro y Josetxo Cerdán (eds.) *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.

Pamar, Pratibha (2000) “That moment of Emergence”. En: Kaplan, E. Ann (ed.) *Feminism and Film*. Oxford: Oxford University Press.

Pasamar, Gonzalo (2004) “Las «Historias de España» a lo largo del siglo XX: Las transformaciones de un género clásico” En: García Carcel, Ricardo. *La construcción de las historias de España*. Madrid: Marcial Pons, Ediciones de Historia.

Pearce, Lynne & Jackie Stacey (1995) "The Heart of the Matter: Feminists Revisit Romance". En: Stacey, Jackie (ed.) *Romance Revisited*. London and New York: New York University Press.

Pearce, Perry (1995) "The Heart of Whiteness: White Subjectivity and Interracial Relationships". En: Stacey, Jackie (ed.) *Romance Revisited*. London and New York: New York University Press.

Pereda, Olga (2008) "Un hombre y tres mujeres", *el Periódico*, 10 de abril, p. 70.

Pereyra, Verónica (2003) "Mujeres subsaharianas: la reinención de África." *Pueblos. Revista de información y debate* 7, p.32-34.

Pérez Ruiz, Bibian (2005) "Mujeres y conflictos en la novela africana." En: *Pueblos. Revista de Información y Debate* 18, p.39-41.

Pérez Yruela, Manuel y Thierry Desrues (2008) "Los españoles ante la inmigración". En: Guerra, Alfonso (eds.) *La inmigración y sus causas VI Encuentro Salamanca*. Madrid: Editorial Sistema.

Perkins, Victor (1972) *Film as Film: Understanding and Judging Movies*. Harmondsworth: Penguin.

Petrie, Duncan (1992) *Screening Europe: Image and Identity in Contemporary European Cinema*. London: BFI Publishing.

Pramar, Pratiba y Alice Walker (1993) *Warrior Marks: Female Genital Mutilation and the Sexual Blinding of Women*. San Diego y New York: Harcourt Brace.

Pratt, Mary Louise (1992) *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London and New York: Routledge.

Pujadas, Joan J. (2000) "El método biográfico y los géneros de la memoria." *Revista de Antropología social* 9, p.127-158.

Pujol, Carlos (1998), *ABC literario*, 30 de enero de 1998, p. 11.

Querol Sanz, José Manuel (2010) "El otro magrebí en la literatura española," En: Iglesias Santos, Montserrat (ed.) *Imágenes del otro: Identidades e inmigración en la literatura y el cine*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Quintana, Ángel (2008) "Fernando León de Aranoa: Princesas (2005) y el realismo tímido en el cine español", En: Pietsie Feenstra y Hub. Hermans (eds.) *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990-2005)*. Amsterdam: Editions Rodopi.

Radhakrishnan, Rajagopalan (1996) *Diasporic Mediations: Between Home and Location*. Minneapolis: University of Minnesota.

Remiro Bretóns, Antonio (director) et al. (2005) *Los límites de Europa. La adhesión de Turquía a la Unión Europea*. Madrid: Academia Europea de Ciencias y Artes España.

Ripoll-Soria, Xavier (2000) *Sí, Bwana: Los indígenas según el cine occidental*. Madrid: Alianza Editorial.

Robertson, Roland (1992) *Globalization: Social Theory and Global Culture*. London: Sage.

- Rodríguez Adrados, Francisco (2004) *¿Qué es Europa? ¿Qué es España?* Madrid: Real Academia de la Historia.
- Rodríguez Merchán, Eduardo y Gema Fernández-Hoya (2008) “La definitiva renovación generacional (1990-2005)”, En: Pietsie Feenstra y Hub. Hermans (eds.) *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990-2005)*. Amsterdam: Editions Rodopi.
- Roldán, José Manuel (1989) *Historia de España*. Madrid: EDI-6.
- Romero-Hombrebueno, Cecilia (2007) “Cine e inmigración: breve repaso a la temática inmigrante en el cine español” *Revista Terra Incognita* No. 7: p. 29-33.
- Romero Tobar, Leonardo (2008) *Literatura y nación: la emergencia de las literaturas nacionales*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Ruiz Olebuénaga, José Ignacio (1999) *Los inmigrantes irregulares en España*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Rushdie, Salman (1991) *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*. London: Granta.
- Russell, Catherine (1999) *Experimental Ethnography: the Work of Film in the Age of Video*. London: Duke University Press.
- Saïd, Edward W. (2000) *Reflections on Exile and other literary and cultural essays*. London: Granta.
- Saïd, Edward W. (1996) *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama.
- Saïd, Edward W. (1979) *Orientalism*. New York: Vintage Books.
- Sampayo, Sonia (2009) *Princesa de África*. Barcelona: Planeta.
- Sánchez Leyva, María José (1999) “La presentación de las mujeres en los medios de comunicación hacia la ruptura de la dicotomía público/privado” En: Nuño Gómez, Laura *Mujeres: de lo privado a lo público*. Madrid: Tecnos.
- Sánchez-Mesa Martínez, Domingo (2009a) “Nadie sabe lo que piensa un fugitivo. Imágenes de la inmigración en la literatura reciente en español?”. En: M. Torreiro (ed.) *La imagen del inmigrante en la España actual*. Granada: Universidad de Granada.
- Sánchez-Mesa Martínez, Domingo (2009b) “Imágenes del inmigrante en la literatura española” En: A. Rios Rojas (eds.) *Didáctica del Español como segunda lengua para inmigrantes*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía y Fundación Caja Rural del Sur.
- Sánchez-Mesa Martínez, Domingo (1999) *Literatura y cultura de la responsabilidad*. Granada: Comares.
- Santana Pérez, Germán y Ordóñez Del Pino, Mariví (2007) “Los estudios hispanos sobre el África subsahariana: una perspectiva histórica” En: Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV, *Historia Moderna*, t. 20: p. 40.
- Santaolalla, Isabel (2007) “Inmigración, «raza» y género en el cine español actual,” En: Herrera, Javier y Cristina Martínez-Carazo (eds.) *Hispanismo y cine*. Madrid: Iberoamericana.

Santaolalla, Isabel (2005) *Los «Otros»: etnicidad y «raza» en el cine español contemporáneo*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Santaolalla, Isabel (2003) "Behold the Man! Masculinity and Ethnicity in *Bwana* (1996) and *En la puta calle* (1998)", en Morgan-Tamosunas, Rikki & Guido Rings (eds.) *European Cinema Inside Out: Images of the Self and Other in Postcolonial European Film*. Heidelberg: Winter.

Santaolalla, Isabel (2002) "Ethnic and Racial Configurations in Contemporary Spanish Culture", En: Labanyi, J. (ed.). *Contemporary Spanish Cultural Studies: Theoretical Debates and Cultural Practice*. Oxford: Oxford University Press.

Santaolalla, Isabel (1999) "Close Encounters: Racial Otherness in Imanol Uribe's *Bwana*", *Bulletin of Hispanic Studies*, No. 76: pp. 111–122.

Sassen, Saskia (2003) *Contrageografías de la globalización. Género y ciudadanía en los circuitos transfronterizos*. Madrid: Traficantes de Sueños.

Sassen, Saskia (2001) *¿Perdiendo el control? La soberanía en la era de la globalización*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.

Schlesinger, Philip (2000) "The Sociological Scope of National Cinema". En: Hjort, Mette (eds.) *Cinema and Nation*. London: Routledge.

Seguin, Jean- Claude (2007) "El cine en la formación de la conciencia nacional" En: Berthier, N. (coord.) *Cine, nación y nacionalidades*. Madrid: Casa de Velazquez.

Selva, Marta (2005) "Desde una mirada feminista: los nuevos lenguajes del documental". En: Torreiro, Casimiro y Josetxo Cerdán (eds.) *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.

Sequén-Mónchez, Alexánder (2010) *El cálculo egoísta: Inmigración y racismo en la España del siglo XXI*. Madrid: Trotta.

Serrano, Carlos (1999) *El nacimiento de Carmen. Símbolos, mitos y nación*. Taurus: Madrid.

Shaya, Gregory (2004) "The *Flâneur*, the *Badaud*, and the Making of a Mass Public in France, circa 1860-1910". *The American Historical Review* No. 109.1: 60 pars. Accedido el 19 de diciembre de 2008. <<http://historycooperative.press.uiuc.edu/journals/ahr/109.1/shaya.html>>

Sherzer, Dina (1996) *Cinema, Colonialism, Postcolonialism: Perspectives from the French and Francophone World*. Austin: University of Texas Press.

Shohat, Ella y Robert Stam (1994) *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. New York: Routledge.

Simon, Sherry (1996) *Gender in Translation. Cultural identity and the politics of transmission*. London and New York: Routledge.

Slemon, Stephen (2001) "Post Colonial Critical Theories", En: Gregory Castle (ed.) *Postcolonial Discourses: An Anthology*. Oxford: Blackwell.

Smith, Anthony (2001) "Nations and History". En: Guibernau, M. y J. Hutchinson (eds.) *Understanding Nationalism*. Cambridge: Polity Press.

Smith, Anthony (2000) "Images of the Nation: Cinema, Art and National Identity". En: Hjort, Mette, et al (ed.) *Cinema and Nation*. New York: Routledge.

S.O.S. Racismo Informe Anual 2006: Sobre el racismo en el Estado español (2006) Barcelona: Icaria Editorial.

Soria Tomás, Guadalupe (2010) "Inmigración y novísima dramaturgia española," En: Iglesias Santos, Montserrat (ed.) *Imágenes del otro: Identidades e inmigración en la literatura y el cine*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Soyinka, Wole (1990) *Myth, Literature and the African World*. Cambridge: Cambridge University Press.

Spivak, Gayatri Chakravorty (1999) *A Critique of Postcolonial Reason. Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge and London: Harvard University Press.

Spivak, Gayatri Chakravorty (1993) "The Politics of Translation". En: *Spivak, Gayatri Chakravorty, Outside in the Teaching Machine*. London and New York: Routledge, p. 179-200.

Spivak, Gayatri Chakravorty (1990) "Questions of Multi-culturalism". En: *Spivak, Gayatri, The Post-Colonial Critic. Interviews, strategies, dialogues*. Sarah Harasym (ed.) New York and London: Routledge, p. 59-66.

Spivak, Gayatri Chakravorty (1988) "Can the subaltern speak?". En: Williams, Patrick y Laura Chrisman (eds.), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. A Reader*. Hertfordshire: Prentice Hall/Harvester Wheatsheaf, 1993, p. 66-111.

Stacey, Jackie (ed.) (1995) *Romance Revisited*. London and New York: New York University Press.

Stam, Robert y Robert Burgoyne, Robert, et al. (ed.) (1999) *Nuevos conceptos de la teoría de cine*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Stam, Robert (1996) *Film Theory: An Introduction*. Malden: Blackwell Publishing.

Stam, Robert y Spence Lousie (1983) "Colonialism, Racism and Representation" En: *Screen*, 24/2: pp. 2-20.

Storey, John (1996) *Cultural Studies and the Study of Popular Culture: Theories and Methods*. Athens: University of Georgia Press.

Strief, David (2007) en MSNBC.com (2007) World News, Frontiers Europe: *Then I was treated as the others*", David Strieff [Internet] New York, MSNBC Disponible en la pagina web: <<http://www.msnbc.msn.com/id/18981303/>> accedido el 2 de octubre de 2008.

Stuart, Andrea (1993) "Mira Nair: a new hybrid cinema", En: Cook, Pam y Philip Dodd (eds.) *Women and Film. A Sight and Sound Reader*. Philadelphia: Temple University Press.

Suárez Navaz, Liliana (2008) "Colonialismo, gobernabilidad y feminismos poscoloniales". En: Suárez Navaz, Liliana y Rosalva Aida Hernandez (eds.) *Descolonizando el femeniNo*. Madrid: Cátedra.

Suárez Navas, Liliana (2005) "Ciudadanía e inmigración: ¿un oxímoron?", *Puntos de Vista*, 4: 29-47.

Taberna, Helena (2005) *Guía didáctica: Extranjeras. Una película documental de Helena Taberna*. Pamplona: Lamia Producciones Audiovisuales.

Talpade Mohanty, Chandra (1995) "Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses", En: Bill Ashcroft, Gareth Griffiths y Helen Tiffin (eds.) *The Post-Colonial Reader*. London y New York: Routledge.

Téllez, Juan José (2001) *Moros en la costa*. Madrid: Debate.

Thackway, Melissa (2003) *Africa Shoots Back: Alternative Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film*. Bloomington: Indiana University Press.

Thibaudeau, Pascale (2007) "Hacia un nuevo realismo social en el cine español?", En: Berthier, N. *Cine, nación y nacionalidades*, Madrid: Casa de Velázquez.

Tiffin, Chris y Alan Lawson (eds.) (1994) *De-Scribing Empire: Postcolonialism and Textuality*. London and New York: Routledge.

Tobing Rony, Fatimah (1992) "Those Who Squat and Those Who Sit: The Iconography of Race in the 1985 Films of Félix-Louis Regnault," En: *Camera Obscura* Vol. 10, No. 1, 28 (enero): p. 262-289.

Torreiro, Casimiro y Josetxo Cerdán (eds.) (2005) *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.

Torres Hortelano, Lorenzo Javier (2008) "*Poniente* (2002), de Chus Gutierrez. 'En España no hay racismo...'", En: Pietsie Feenstra y Hub. Hermans (eds.) *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990-2005)*. Amsterdam: Editions Rodopi.

Triana-Toribio, Núria (2003) *Spanish National Cinema*. London: Routledge.

Ukadike, Nwachukwu Frank (1994) *Black African Cinema*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.

Urkixo, Joanes (2006) *Querida Bamako: guión de largometraje documental 2ª versión* Bilbao (copia de Omer Oke).

Utrera Macías, Rafael (2007) "El cine de la nacionalidad andaluza". En: Berthier, N. *Cine, nación y nacionalidades*. Madrid: Casa de Velázquez.

Van Hear, Nicholas (1998) *New Diasporas. The Mass Exodus, Dispersal and Regrouping of Migrant Communities*. Seattle: University of Washington Press.

Van Liew, Maria (2008) "Immigration Films: Communicating Conventions of (In)visibility in Contemporary Spain", En: Jay Beck y Vicente Rodríguez Ortega. *Contemporary Spanish Cinema and Genre*. Manchester: Manchester University Press.

Venuti, Lawrence (1995) *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London and New York: Routledge.

Verdú, Daniel y Susana Hidalgo (2006) "Lavapiés, cosmopolita y abandonado", *El País*, 24 de abril, p.76.

Villota Toyos, Gabriel (1995) "Saltando las fronteras (del Estado español)", En: catalogo *Señales de video: aspectos de la videocreación española de los últimos años* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Virilio, Paul (1994) *The Vision Machine*. Bloomington: Indiana University Press.

Ward, Paul (2005) *Documentary: The Margins of Reality*. London: Wallflower Press.

Weedon, Chris (1999). "Feminism and the legacy of colonialism". En: Cornut-Gentile D'Arcy, Chantal (ed.), *Culture and Power. Cultural Confrontations*. Zaragoza: Departamento de Filología Inglesa y Alemana, Universidad de Zaragoza.

Weinrichter, Antonio (2009) *Metraje encontrado : la apropiación en el cine documental y experimental*. Pamplona: Gobierno de Navarra.

Weinrichter, Antonio (2007) "Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo". En: Weinrichter, A. (ed.) *La forma que piensa, tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Gobierno de Navarra.

Weinrichter, Antonio (2005) "Jugando en los archivos de lo real. Apropiación y remontaje en el cine de no ficción". En: Torreiro, Casimiro y Josetxo Cerdán (eds.) *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.

Weinrichter, Antonio (2004) *Desvío de lo real: el cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores.

Weinrichter, Antonio (1995) "Geopolítica, festivales y Tercer Mundo: el cine iraní y Abbas Kiarostami" En: Archivos de la Filmoteca, No. 19: p.30-31.

Wesseling, Henri L. (1999) *Divide y vencerás. El reparto de África, 1880-1914*. Barcelona: Península.

Westwood, Sallie y John Williams (eds.) (1997) *Imagining Cities: Scripts, Signs and Memories*. London: Routledge.

Williams, Raymond (1993) "Culture is ordinary". En: Gray, Ann y Jim McGuigan (eds.) *Studying Culture. An Introductory Reader*. London: Edward Arnold.

Williams, Raymond (1977) *Marxism and Literature*. London: Oxford University Press.

Witzig, Richard (2006) *Global Art of Soccer*. New Orleans: CusiBoy Publishing.

Young, Lola (1996) *Fear of the Dark: 'Race', Gender and Sexuality in Cinema* London & New York: Routledge.

Young, Robert (2003) *Post colonialism: A Short Introduction*. New York: Oxford University Press.

Young, Robert (1990) *White Mythologies: Writing History and the West*. London: Routledge.

Zapata-Barrero, Ricard (2008) "Utopía, fronteras y movilidad humana". *Claves de razón práctica*. No. 185: p. 28-36.

Zapata-Barrero, Ricard (2004) *Multiculturalidad e inmigración*. Madrid: Síntesis.

Zecchi, Barbara (2010) “Veinte años de inmigración en el imaginario filmico español,” En: Iglesias Santos, Montserrat (ed.) *Imágenes del otro: Identidades e inmigración en la literatura y el cine*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Zecchi, Barbara (2006) “Estrategias de elisión, inscripción y desexuación en la representación cinematográfica de la violencia contra la mujer”, En: Romero Bachiller, Carmen y Fernando José García Selgas (coord). *El doble filo de la navaja: violencia y representación*. Madrid: Trotta.

Zubero, Imanol (2004) “Qué significa integrarse? De la integración como fin a la integración como proceso”, *Documentación Social. Revista de Estudios Sociales y de Sociología Aplicada*, No. 132: pp. 8-19.

Zunzunegui, Santos (2008) *La mirada plural*. Madrid: Cátedra.

Zunzunegui, Santos (2005) “Las vetas creativas del cine español” En: Poyato, Pedro (compilador) *Historia(s), motivos y formas del cine español*. Córdoba: Plurabelle.

Zunzunegui, Santos (2002) *Historias de España: De qué hablamos cuando hablamos del cine español*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

Zunzunegui, Santos (1999) “Hopewell”. En: *Los límites de la frontera: La coproducción en el cine español*. VII Congreso de la Asociación Española de Historiadores de Cine. Cuadernos de la Academia. No. 5: p. 445-447.

Zunzunegui, Santos (1989) *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.

Estadísticas

Instituto Nacional de Estadísticas, datos de inmigración y empadronamiento, enero de 2007, 2008, 2009 y 2010.

Madridiario “El distrito Centro tiene el doble de inmigrantes que el resto de la capital” Agosto de 2006.

Artículos de prensa española y órganos internacionales

EL PAIS, “Estoy orgullosa de la ley Sinde,” Ramón Muñoz, 26 de agosto de 2010.

ABC, “La escuela pública de Barcelona concentra a los inmigrantes”, 19 de noviembre de 2008. Accedido 26 de noviembre de 2008 http://www.abc.es/hemeroteca/historico-19-11-2008/abc/Catalunya/la-escuela-publica-de-barcelona-concentra-a-los-inmigrantes_911343289433.html

EL PAIS, “Moratinos abordará la inmigración con Mauritania y Cabo Verde en su segunda gira africana,” 26 de junio de 2006.

EL PAÍS, “Canarias recibe la mayor oleada de ‘Sin papeles’ en un solo día,” 19 de mayo de 2006.

EL PAÍS, “La última radiografía de la población extranjera en España,” 27 de abril de 2005.

Organización Mundial de la Salud, “Migración internacional, salud y derechos humanos” Serie de publicaciones sobre la salud y derechos humanos, No. 4, diciembre de 2003.

Entrevistas

Entrevistas de Eero Jesurun con Omer Oke

Madrid: 13 de enero de 2007, 22 de octubre de 2008 y 5 de octubre de 2010

Bilbao: 25 de enero de 2008

Filmografía

Programa *Enfoque* con la presentadora: Elena Sánchez martes 30 de enero de 2007. Cadena Televisión española dos.

14 kilómetros. (2007) Dirección por Gerardo Olivares. Barcelona, Cameo Media S.L. [video: DVD]

Alatriste. (2006) Dirección por Augustin Díaz Yanes. Madrid: Fox Studios [video: DVD]

Bwana. (1996) Dirección por Imanol Uribe. Madrid, Paramount Pictures Serie Platinum [video: DVD]

Descongélate. (2003) Dirección por Dunia Ayaso y Félix Sabroso. Madrid, Warner Home Video [video: DVD]

El próximo oriente. (2006) Dirección por Fernando Colomo. Madrid, Twentieth Century Fox Home Entertainment [video: DVD]

Extranjeras. (2003) Dirección por Helena Taberna. Pamplona, Lamia Producciones [video: DVD]

Flores de otro mundo. (1999) Dirección por Icíar Bollaín. Barcelona, SOGEDASA [video: DVD]

La aldea maldita. (1942) Dirección por Florián Rey

Las cartas de Alou. (2004) Dirección por Montxo Armendáriz. Barcelona, Manga Films [video: DVD]

La causa de Kripan. (2009) Dirección por Omer Oke. Bilbao, copia del director [video; DVD]

Poniente. (2002) Dirección por Chus Gutiérrez. Valladolid, Divisa Home Video [video: DVD]

Querida Bamako. (2007) Dirección Omer Oke y Txarli Llorente. Bilbao, copia del director [video: DVD]

Rojos. Edición 25º Aniversario (2007) Dirección por Warren Beatty. Madrid, Paramount Home Entertainment [video: DVD]

Witness to “Reds” (2006) Dirección por: Laurent Bouzereau. En: Rojos. Edición 25º Aniversario Madrid, Paramount Home Entertainment [video: DVD]

Videos YouTube

Mara Torres entrevista a Gerardo Olivares (Director de *14 kilómetros*) en La2 Noticias
[http: /www.youtube.com/watch?v=NvTf1A0ykxQ&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=NvTf1A0ykxQ&feature=related)

“Itinerario de las artes. Gerardo olivares habla del documental”
[http: www.youtube.com/watch?v=9s6dH4MYUMI](http://www.youtube.com/watch?v=9s6dH4MYUMI)

Foto imagen 1 – Surcos



Foto imagen 2 – Descongélate



Foto imagen 3 – Descóngelate



Foto imagen 4 – Descongélate



Foto imagen 5 – El próximo Oriente



Foto imagen 6 – El próximo Oriente



Foto imagen 7 – El próximo Oriente



Foto imagen 8 – El próximo Oriente



Foto imagen 9 - Poniente



Foto imagen 10 – Poniente



Foto imagen 11 – Poniente



Foto imagen 12 – Extranjeras



Foto imagen 13 - Extranjeras



Foto imagen 14 - Extranjeras



Foto imagen 15 – Extranjeras



Foto imagen 16- Jobard



Foto imagen 17- Reds



Foto imagen 18 – Querida Bamako



Foto imagen 19 – Querida Bamako



Foto imagen 20 – Querida Bamako



Foto imagen 21 – Querida Bamako



Foto imagen 22 – Querida Bamako



Foto imagen 23 – Querida Bamako



Foto imagen 24 – Querida Bamako



Foto imagen 25 – Querida Bamako



Foto imagen 26- Querida Bamako



Foto imagen 27 – Querida Bamako



Foto imagen 28 – Querida Bamako



Foto imagen 29 – Querida Bamako



Foto imagen 30 – Querida Bamako



Foto imagen 31 – Querida Bamako



Foto imagen 32 – Querida Bamako



Foto imagen 33- Querida Bamako



Foto imagen 34 – 14 kilómetros



Foto imagen 35 – 14 kilómetros



Foto imagen 36 – Princesa de África



Foto imagen 39 – Princesa de África



Foto imagen 40 – Princesa de África



Foto imagen 41 – Princesa de África



Foto imagen 42 – Princesa de África



Foto imagen 43 – La causa de Kripan



Foto imagen 44 – La causa de Kripan

